São Paulo e suas imagens

Ricardo Mendes **1.versão**

Veja versão publicada: MENDES, Ricardo. São Paulo e suas imagens. CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA, São Paulo, IMS, (2): 381-487, 2004.

São Paulo na fotografia: *abertura*

imagem

[garoto jornaleiro]
Hildegard Rosenthal
década 1940

acervo `

Pensar São Paulo através de suas imagens é um gesto temerário, por razões bem definidas. Primeiro, o fenômeno urbano que tem lugar ao longo de quase dois séculos, período que corresponde ao efetivo desenvolvimento da cidade, pela extensão e diversidade de São Paulo e conseqüentemente pelo conjunto de seus atores, em todos os níveis, com distintos pontos de vista. Segundo, por sua produção visual, diversa e extensa, mas com severas lacunas.

O que se fará aqui se confunde em muitos aspectos com o desenvolvimento da fotografia na cidade de São Paulo (e no Brasil, a partir de certo momento), mas não é, ainda assim, uma história da fotografia paulistana. Ao mesmo tempo, procurou-se evitar ceder a uma tentação, quase natural, de estabelecer uma sociologia ou uma história da cidade através de imagens.

O espaço exíguo e a ambição do projeto, associados com a oportunidade de olhar sob um arco tão longo de tempo o papel da Fotografia no campo da constituição da imagem urbana, permitirão com algum sucesso (e esforço) apontar os caminhos das relações entre homem e cidade, estabelecer distinções entre as diversidades de uso da fotografia como mídia, como registro visual, e rastrear então o impacto documental, sociológico e estético destes gestos, destas estampas.

A imagem fotográfica ocupa um lugar especial como mediadora das relações entre homens e cidades. Não, porém, com exclusividade, nem com o mesmo impacto de outras modalidades como a música e, talvez, a crônica.

A música, certamente, ocupa em muitos momentos de nossas experiências um local de destaque como reveladora de sentimentos, de inesperadas associações com a cidade, cenário e local das ações de seus habitantes. Música, invocadora de estranhas associações que remetem a elementos tão díspares, como barulhos, cheiros, burburinhos, elementos sensoriais como a chuva, o vento, o frio. O amor, o desespero.

A cidade é ainda cenário simultâneo de nossas vidas e de outras. Tal condição une a todos, do pobre ao rico, esplêndido fenômeno social total, que através da fotografia (como da música, lembrada anteriormente), torna-se tema usual, recorrente, babélico.

Pensar a cidade através da fotografia recorda-me duas associações especiais, que traduzem por um lado a força do local, por outro a força da fotografia.

A primeira é uma lembrança esquecida, que remete a contos de Julio Cortazar, em que personagens, exilados em Paris, lembram de Buenos Aires. Estas narrativas reconstroem a cidade, lembrando de cada rua, cada loja, pequenas entradas; confundem-se com a Paris em que habitam seus atores, quase um presságio do momento em que essas imagens começarão a apagar-se.

A segunda remete à descoberta da fotografia, à minha descoberta da fotografia. Curiosa lembrança, em parte reelaboração. Ela ocorre a partir da imagem do menino vendendo jornais com manchetes sobre a Segunda Guerra Mundial. Ele sorri. A descoberta é mais ampla ainda, pois pela primeira vez percebia a existência do Outro, externo à esfera familiar de um garoto de 10 anos, e de um autor, um fotógrafo, no caso, Hildegard Rosenthal (1913-1990).

Sob esta dupla condição, desconfiado de qualquer apologia e comemoração, elaboro aqui uma crônica (e não uma história) do olhar, uma crônica da paisagem.

Recuperar a paisagem como gênero, talvez seja uma necessidade premente a esta aproximação do tema. A ruptura reivindicada pelas vanguardas nos diversos segmentos da arte no início do século XX e a posterior incorporação dessas atitudes pela sociedade contemporânea pôs em questão alguns procedimentos como a noção de gêneros visuais. Entre eles, a paisagem.

São Paulo e suas imagens

Ricardo Mendes **1.versão**

Como veremos ao longo do ensaio a "imagem" da cidade de São Paulo, sua construção, sua elaboração ao longo de um intervalo de tempo tão prolongado, sofreu o impacto das alterações do *status quo* da arte, da fotografia, dos agentes de sua produção, circulação e debate.

A imagem da cidade é, nesse contexto, dada e construída a um só tempo, lida e relida com a devida adaptação, ainda que se tenha ou não uma visão em perspectiva desse processo. Essa visão é o centro deste ensaio.

Reivindicar um debate mínimo sobre o conceito de paisagem é decorrência natural do abandono do gênero como "molde" e, o que importa, da conseqüente perda dos critérios de produção e interpretação das imagens da cidade ao longo de tão extenso intervalo de tempo.

No contexto paulistano dos últimos 30 anos do século XX, período de revitalização crucial da fotografia como mídia, a quase totalidade do repertório visual local tem sido mais observadaq como documentação urbana, expressão de cunho puramente burocrático, do que como paisagem, elemento simbólico por excelência, em que se enquadra com centralidade.

Em termos operacionais, apontamos aqui a necessidade de repensar essa categoria visual e seu duplo contemporâneo: a documentação urbana.

A paisagem só existe como recorte, como construção imagética, em acordo com parâmetros visuais do período. Antes, ela é mera geomorfologia[1].

A cidade, por sua vez, como fenômeno urbano realiza-se como totalidade. Suas representações podem ser entendidas como a fusão e o diálogo de conjuntos simbólicos gerados por diferentes segmentos dominantes, seus habitantes. Fusão e fricção entre visões diferenciadas, em aspectos estéticos, que traduzem dados sensoriais, emotivos e sociais.

As imagens estão assim sujeitas potencialmente ao desvio do propósito original, à contínua reinvenção.

A cidade de São Paulo na fotografia, ao longo século XX em especial, percorre um extenso percurso de construção de imagem, de perda e reelaboração. Esse processo têm como fundo, ao início e ao fim desse período, sociedades distintas enquanto dinâmica social, mas em especial, enquanto circulação e compreensão do universo visual.

Propomos como foco inicial observar a ocorrência de um sistema visual, pré-fotográfico, na sociedade paulistana. Aqui porém nos distanciamos das clássicas imagens dos viajantes, dos conjuntos de aquarelas e desenhos que primeiro registram o perfil da pequena cidade ao início do século XIX com pouco menos de 10 mil habitantes.

O que nos interessa é perguntar sobre a existência de um sistema de circulação local de estampas seriadas, impressas nas técnicas disponíveis, restritas à xilogravura (ou eventualmente a gravura em metal)[2]. Existiam então a produção e a circulação de estampas entre a população local? Tinham a cidade como tema?

Em paralelo, quando surge o sentimento de "lugar"? Sentimento, que poderia motivar o desejo de registrar e difundir imagens da cidade. Em que momento os "paulistanos" se reconhecem como tal?

Essas questões, ainda que nem todas sejam respondidas, nos devem guiar neste painel sobre a construção da imagem da cidade de São Paulo. E assim, teremos não uma história da fotografia, mas de um olhar sobre uma paisagem que se reconhece.

A chegada: Macário aproxima-se

imagem

"Em 1810 já era uma cidade. Bem pequena por certo, e estagnada, sem nenhuma

esperança de desenvolvimento rápido. Com sua gente desconfiada e indolente não simpatizavam os Capitães-Generais de fim do século XVIII, quando, após a epopéia do ouro, tôda a Capitania sossobrava na mais extrema miséria."

(Sérgio Milliet, 1954)

Detalhe da planta da cidade por Rufino Costa, 1841

As palavras iniciais de Sérgio Milliet no texto que acompanha a edição fac-similar de mapas da cidade, datados do período entre 1810 e 1897[3], apresentam um aspecto consagrado na historiografia.

A localidade de pequenas dimensões e de aspecto modesto parece ter motivado quando muito a análise dos exemplares mais expressivos da arquitetura de suas igrejas ao final do século XVIII, suas imagens sacras. Além disso, poucos estudos procuraram obter uma idéia abrangente do universo visual, num recorte mais extenso: as estampas, a pintura ou a gráfica efêmera expressa nos rótulos de farmácia e outros produto - a iconografia mais simples e singela[4].

Primeiros passos

A iconografia paulistana antecede, certamente, à fotografia. Essa é introduzida rapidamente, com a chegada das primeiras notícias sobre a daguerreotipia – basta ver o artigo de Hercules Florence (1804-1879), já em outubro de 1839, em *A Phenix*, no qual menciona *en passant* suas próprias experiências em "fotografia'[5]. O novo meio veria modificar, lentamente de início mas de forma radical, a forma de pensar – em palavras, conceitos e agora imagens - a cidade "nascente".

A velha iconografia paulistana constitui um conjunto reduzido marcado por desenhos e aquarelas. Elaborados por artistas em visita ao país em sua maior parte, teve uma circulação limitada entre nós, afora os governantes[6] e eventuais patrocinadores da vinda de seus autores. Muitas dessas obras retornariam ao país ou seriam conhecidas apenas décadas após, primeiro entre os círculos dos primeiros especialistas, estudiosos da iconografia local, depois por um público maior graças ao avanço das artes gráficas na segunda metade do século XIX.

Parte das imagens realizadas no Brasil no início do século XIX como as de autoria de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) ganharia forma impressa muito rapidamente. Veja-se a edição de *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 ...* editado em Paris por Firmin Didot Frères entre 1834 e 1839. No entanto, essa circulação inversa, o retorno das imagens e sua difusão entre nós no período imediato são tópicos não estudados. Além disso, dentro de nosso foco de interesse imediato, nenhuma das imagens litografadas nos álbuns que compunham a série incluía imagens da capital paulista[7].

Aos interessados na difusão da fotografia e sua contribuição enquanto meio de registro e divulgação em escala maior, de reprodutibilidade enfim, o gesto relevante num primeiro momento seria indagar da existência de uma produção local de estampas impressas, nicho em que a introdução da nova mídia poderia ter impacto mais relevante. Mesmo tendo em conta o caráter de exemplar único da imagem em daguerreotipia, a possibilidade de reprodução em escala reduzida permitiria eventualmente estabelecer uma circulação de imagens sobre a cidade, seu cotidiano e habitantes, em número superior aos desenhos e às aquarelas que marcam o período.

Sabe-se que a produção pictórica – autóctone - na província de São Paulo era praticamente nula no início do século XIX. Sobre esse tema são importantes as publicações recentes de Pedro Correa do Lago e Carlos Eugenio Marcondes de Moura: *Iconografia paulistana do século XIX* (1998) e *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX* (1999), respectivamente[8].

Um exemplo das imagens mais antigas da cidade, veiculadas em série, não mencionadas usualmente nos estudos, é encontrado em associação à cartografia. Trata-se da *Planta da Imperial Cidade de S. Paulo*, realizada em 1810 pelo Capitão de Engenheiros Rufino José Felizardo e Costa (1784-1824). Dela a versão mais conhecida é a cópia realizada em 1841 "com todas as alterações"[9], que merecerá

ensaio

Planta da Imperial Cidade de S. Paulo, por Rufino Costa (1841).

(selecionar imagens)

nossa atenção.

A menção a essa carta deve-se à presença do mais extenso repertório de desenhos registrando marcos arquitetônicos significativos da cidade. Embora a conheçamos através da cópia realizada em 1841, dois anos após a invenção da fotografia, praticamente contemporânea dos primeiros daguerreotipistas circulando pelo território nacional, essas imagens formam um conjunto único.

O historiador Ernani da Silva Bruno indica que a edição de 1841 foi realizada pelo gravador do Rio de Janeiro – J. M. Cardozo, agregando imagens da cidade de autoria provável de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra (1810-1875)[10].

Esses desenhos destacam certamente o que havia de mais precioso para os habitantes da cidade: suas igrejas. Das onze imagens, apenas três não enfocam exclusivamente ou com destaque edifícios religiosos. Incluem-se aqui as fachadas da "Guarda Militar", localizada em ponto ocupado hoje pela praça Clóvis, da "Cadeia" (na atual praça João Mendes) e a "Piramide do Piques", primeiro monumento público da cidade, construído em 1814.

Obedecendo também a uma mesma perspectiva precária, os demais desenhos enfocam as fachadas das igrejas em registros pouco atentos ao espaço público adjacente, os primeiros largos em sua maior parte. Apenas as imagens do antigo Largo da Sé, do "Palacio do Governo e C. dos Jesuitas" (no Pateo do Colégio) e a "Academia no C. do S. Fran.co e Ordem 3." mostram parte do casario simples, existente ao redor. Em especial, a imagem do Largo da Sé, na qual a velha catedral parece surgir em desproporção aos sobrados e a Igreja de S. Pedro (no local hoje ocupado pelo prédio da Caixa Econômica Federal), aspecto que certamente representa a forma como aquela construção se sobressaia no largo.

As imagens não mostram conjuntos maiores, quando muito os largos desolados e vazios[11], exceto o edifício da Cadeia com três figuras humanas à sua frente: soldados da guarda aqui representados de forma singela durante a ronda, única presença humana nessas estampas. Afora a Igreja, o Estado é representado pelo Palácio do Governo, pela Cadeia e pela Guarda[12].

A "dificuldade" de construção visual da perspectiva identificada no espaço ao redor da "Piramide do Piques" parece ecoar uma longa tradição local, presente em outra conhecida carta da cidade publicada por volta de 1877 - *Mappa da capital da Pcia. de S. Paulo*, por Francisco de Albuquerque e Jules Martin, que também inclui desenhos de edifícios e locais importantes, reforçando o tom pitoresco, *naif*[13].

A carta de Rufino Costa, em sua edição de 1841, constituiu um repertório visual que permite caracterizar o período através da avaliação dos pontos da cidade escolhidos e do tratamento formal adotado. E, mais ainda, da edição de imagens, da narrativa.

A dúvida eventual sobre a origem desses desenhos, no que diz respeito a autoria e decisão de inclusão na versão impressa em 1841, trazendo a datação das imagens registradas para o início da década de 1840, nos permite comentar outra rara estampa seriada em litografia.

mapa

"Vista da cidade de S. Paulo", por Richard & van Ingen Snyder

acervo BN / BMMA

Trata-se de uma vista geral da cidade, inclusa na edição da obra de Kidder e Fletcher – *Brazil and the Brazilians* (1857) -, que complementa assim um quadro visual da cidade no segundo quartel do século XIX[14]. A gravura *Vista da cidade de S. Paulo* (ca 1839) [15] foi realizada por Richards e Van Ingen Snyder a partir de desenho atribuído a Elliot[16].

A estampa apresenta um panorama de São Paulo, a partir da Várzea do Carmo, utilizando um ponto de vista que por todo o século XIX será continuamente adotado.

Tomando como base um desenho produzido por "Elliot", Richards e Snyder constroem uma cena diferenciada dos panoramas em aquarela ou desenho conhecidos. A cidade surge iluminada por uma lua crescente! Em primeiro plano, emoldurados pela vegetação, alguns tropeiros chegam pelo vale do Tamanduateí, provavelmente vindos de alguns dos caminhos de acesso ao norte pela calha do rio Tietê.

O perfil da cidade é certamente o ponto mais interessante, pois mostra um longo trecho que se abre sobre a várzea do Carmo. Apenas no início do século XX a região seria saneada e urbanizada com a construção na década de 1910 do parque Dom Pedro II, encerrando um longo processo de intervenções pontuais que não conseguiam integrar tão extensa área ao tecido urbano.

Essa visão da cidade é comum a várias imagens, correspondendo por certo a uma das primeiras impressões dos viajantes vindos da Corte ou de Santos, aqueles mais ao norte, este mais ao sul. Esse ponto de vista "consagrado" rivaliza em muito baixo grau com a imagem da chegada a oeste, dos visitantes vindos de Sorocaba, cujos registros visuais destacam o trecho da cidade próximo ao ponto sul do vale do Anhangabaú.

O panorama no entanto merece comentários adicionais. Primeiro, o fato de apresentar um *skyline* pontuado pelas principais igrejas e instituições religiosas do período, aspecto simbólico que muito bem pode ter reforçado o uso recorrente de tal ponto de observação. Outro é que apesar de ser a várzea o caminho natural de chegada dos viajantes oriundos de Santos, esta perspectiva só é possível ao norte extremo da Várzea, talvez para os viajantes provindos da Corte. No entanto, em outras imagens do período como a aquarela de William Burchell (1781-1863): *São Paulo vista da Estrada do Rio*, datada de 1827 (acervo IMS) observa-se que o panorama habitual para os viajantes vindos da corte seria outro, tomado de proximidades da atual avenida Rangel Pestana em seu acesso junto ao conjunto religioso do Carmo. Outro dado curioso da estampa é a vegetação que cerca nossos viajantes, aparentemente muito mais "tropical" do que a esperada para o planalto paulistano.

As imagens presentes na carta de Rufino Costa em sua versão de 1841 constituem um repertório mínimo sobre uma produção de artistas e gráficos sediados em São Paulo ou na Corte. a partir do qual deveriam ser estruturadas pesquisas.

Certamente, essa fase primeira - pré-fotográfica - da seriação de estampas está condicionada à introdução de meios de impressão – efetivada amplamente apenas após a permissão da implantação de gráficas no país em 1808 e da presença de um público consumidor. Essas condições serão encontradas no contexto paulistano, o que não exime um estudo detalhado do período anterior, após 1827, ano que corresponde ao da abertura da Academia de Direito em agosto e da circulação do jornal *O Farol Paulistano*, em fevereiro.

Este novo período dividirá nossa atenção em dois blocos: a introdução da fotografia e o surgimento das revistas ilustradas.

A chegada da fotografia: os ambulantes

Com certa ironia a primeira notícia sobre a fotografia na imprensa paulista – é este o termo empregado *Photographia* – deve-se a Hercules Florence, em artigo publicado em *A Phenix*, em 26 de outubro de 1839, comentando suas experiências: "Como eu tratei pouco da photographia por precisar de meios mais complicados, e de sufficientes conhecimentos chimicos, não disputarei descobertas a ninguem, porque uma mesma idea pode vir a duas pessoas."[17]

Pouco tempo depois, em janeiro de 1840, o abade Louis Compte realizaria as primeiras demonstrações da daguerreotipia na cidade do Rio de Janeiro.

Iniciava-se então a fase de expansão da fotografia, baseada principalmente na figura dos fotógrafos itinerantes, por vezes dividindo a função com outras atividades profissionais. Embora os primeiros estabelecimentos permanentes surgissem logo mais na cidade do Rio de Janeiro, em São Paulo muito tempo seria necessário para a constituição de estabelecimentos em caráter permanente.

A febre do retrato é registrada pela primeira vez pelo escritor Álvares de Azevedo

(1831-1852) em carta de maio de 1848: "Não há Estudante que não se tenha retratado ou pretenda retratar-se"[18]. Não se conhece outro registro, embora seja plausível, sobre a presença de fotógrafos na cidade até então!

Apenas em novembro de 1852 registra-se na imprensa a passagem de um fotógrafo itinerante – o daguerreotipista Manoel José Bastos, que seguiria após duas semanas para Campinas e Sorocaba. Quase dois anos depois, era a vez de anunciar seus serviços o daguerreotipista e ambrotipistas Ignacio Mariano da Cunha Toledo[19]. A contínua menção na imprensa das idas e vindas de Toledo, até o ano de 1865, indica que paulatinamente vão se formando as condições para o estabelecimento de estúdios em caráter permanente.

Chama a atenção porém que por toda a década de 1850 não haja menção a oferta específica de "vistas" da cidade, seja como serviço disponível, seja como comercialização. Então, em novembro de 1859, o jornal *Correio Paulistano* traz o "reclame": "VISTAS PHOTOGRAPHICAS da Academia em São Paulo achão-se a venda no *Bazar Paulistano* n.36. Aqueles srs. estudantes que dezejarem levar para seus lares uma lembrança do lugar de sua vida academica acharão nestes lindos quadros mui próprios para tal fim."[20]

Abrandava-se a febre do retrato? Talvez. O relevante é a oferta da primeira vista conhecida, curiosamente nem um panorama geral, nem mesmo algum dos edifícios religiosos, mas uma instituição laica: a Academia de Direito. Seus alunos, boa parte oriundos de outras localidades desta e de outras províncias, eram o público almejado.

No entanto, demandaria mais um ano para outro anúncio do *Bazar Paulistano*, em novembro de 1860, oferecer agora "nova colecção destas vistas... pelo diminuto preço de 4$ a 10$rs a dinheiro", indicando uma expansão da oferta e a introdução de séries que oferecem um repertório visual mais extenso sobre a cidade[21].

Estas ofertas começam a conviver a partir de 1861 com nova modalidade de divertimento com a introdução das imagens e visores estereoscópicos. Este sistema constituiria um fenômeno surpreendente em termos de crescimento, comercializado como um meio de divertimento e de instrução popular, oferecendo séries de temas os mais variados. A "educação visual" tinha início na acanhada cidade de São Paulo. Da introdução dessa novidade aos anúncios dos primeiros fotógrafos a oferecer o serviço de produção de imagens em terceira dimensão pouco tempo passaria.

Dois estabelecimentos – o de Nuno Perestrello da Camara e o de Gaspar Guimarães[22] - já informavam ao público em 1862 que tinham condições de produzir vistas para "stereoscopo". No entanto desconhece-se por algum tempo a oferta de vistas da cidade nesse sistema, provavelmente possibilidade afastada pelo interesse do público por imagens de outros países, como tanto insistiam os anúncios na imprensa.

O início da década de 1860 seria marcado ainda por outro fato relevante: o primeiro álbum de vistas anunciado por um fotógrafo – Jesus Christo Müller. Anúncio em *Correio Paulistano*, em outubro de 1860, informa sobre álbum com trintas vistas "dos principais edifícios e ruas desta cidade... tiradas a fotografia". "Os srs. quintanistas que têm de retirar-se desta cidade para o seio de suas famílias e que quiserem levar consigo êste álbum terão assim uma recordação agradável da cidade onde passaram, talvez a melhor época da vida e onde vieram receber um pergaminho e habilitar-se para ocupar os altos cargos sociais, o que sem dúvida seria também agradável às suas famílias que, não conhecendo a Capital de São Paulo, podem por meio dêste álbum fazer uma idéia dos principais edifícios e ruas dela - Jesus Christo Muller."[23]

O jovem Militão

Data deste período a presença do jovem fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), que iniciaria aqui sua atividade profissional.

Como outros profissionais de então realizaria imagens da cidade, embora não registradas em anúncios na imprensa, que seriam reunidas 25 anos depois em seu ensaio visual lançado em 1887: *Álbum comparativo da cidade de São Paulo*.

Imagem

Seminário Episcopal antes da demolição da ala direita, com a ampliação do leito da estrada de ferro Santos Jundiaí.
atribuída a Militão Augusto de Azevedo
1860 ca

Sabe-se que essas imagens circularam sob outra forma, pois alguns exemplares montados sobre suportes similares ao adotados em retratos no formato *carte-de-visite* (9,5 x 6 cm) são encontrados no acervo do Museu Paulista (USP.)

acervo: --

A observação do conjunto mostra certamente uma cidade modesta mas, além das imagens das principais ruas, tomadas em perspectiva central, procedimento característico do fotógrafo, inclui as primeiras cenas com a presença de seus habitantes. Aqui, uma rua Direita tomada por lojas com mercadorias expostas; ali, um evento público em frente ao Palácio do Governo, no atual Páteo do Colégio.

Com algum custo, financeiro e físico, Militão deve ter construído lentamente esse primeiro repertório, atravessando as ruas de barro, enfrentando distâncias, que hoje podem parecer curtas, mas não então carregando pesado equipamento de chapas de vidro em grande formato.

Durante a primeira década do século XX terá lugar um intenso movimento de recuperação das imagens da cidade no qual a produção de Militão será redescoberta. Neste que seria um primeiro ***boom historiográfico*** sobre São Paulo, o conjunto de fotografias realizado no início da década de 1860 terá maior relevância por constituir o mais antigo registro fotográfico paulistano.

A procura intensa por essas imagens, nas primeiras décadas do século XX, acabou motivando a edição de álbuns fotográficos enfocando aquele, reunindo não só as fotografias de Militão inclusas em seu *Album Comparativo da Cidade de São Paulo*, como muitas outras. Esse "novo" álbum – intitulado *São Paulo antigo: 1860* – pode ser hoje consultado em diversos acervos.

Imagem

Vista urbana sobre carte-de-visite – atribuída a Militão Augusto de Azevedo
Rua Direita (?)
1860 ca

Acervo MP-USP

Os exemplares remanescentes são edições "únicas" considerando a variação das imagens inclusas, eventualmente por solicitação dos clientes. Parte dessas fotos integram hoje a coleção pessoal do fotógrafo, pertencente ao Museu Paulista-USP, embora sem autoria mais precisa. É muito provável que o conjunto reunido no início do século XX tenha agregado imagens geradas por outros fotógrafos, profissionais ou não, o que está por ser analisado.

A primeira São Paulo de Militão é, para os olhos atuais, muito parecida com uma configuração urbana que deve ter perdurado por décadas, imutável. A edição realizada em 1887 não permite, porém, realizar uma análise comparativa da percepção do fotógrafo sobre a cidade, de sua abordagem, entre a sua primeira aproximação e a segunda[24], como observaremos adiante.

A impressão inicial é surpreendente: a presença humana é maior nos registros da década de 1860. A imagem *Igreja e Convento do Collegio*[25] exibe o largo tomado por uma multidão que assiste uma cerimônia com a presença do corpo de soldados da cavalaria. À direita, a igreja do Colégio, demolida e reconstruída quase um século após. Ao fundo, a ala que fechava o espaço sobre a ladeira General Carneiro, enclausurando a praça. A imagem da Academia de Direito – *O Terceiro e Convento de São Francisco* – tem à frente grupo de homens com cartola; à esquerda, um singelo lampião [de gás] indica algum aprimoramento nos serviços urbanos[26]. A seguir, a foto da *Cadeia, sala da Camara e Jury* parece completar a apresentação dos três poderes do Estado e a Igreja. As praças – na verdade, os espaços abertos – à frente desses marcos surgem sempre desoladas, sem pavimentação mais elaborada ou qualquer sinal de ajardinamento.

ensaio
São Paulo em 1860

acervos diversos

A rua do Rosário, hoje rua Quinze de Novembro, que seria logo uma das principais artérias do centro "histórico", surge em seu alinhamento irregular em curva, exibindo algumas lojas. Em uma das imagens, as "primeiras" vitrines surgem, improvisadas sobre as portas que tomam toda a fachada térrea dos estabelecimentos comerciais. O movimento é pequeno (em que dia da semana teriam sido feitas tais imagens? nos horários livres de Militão?) e desaparece por completo quando o fotógrafo apresenta as saídas do núcleo central como a *Rua da Tabatinguera*, *Rua da Glória*, a *Ladeira do Palácio* (Rua General Carneiro) e o interessante registro da *Ladeira do Carmo e Aterrado do Braz.* Essa imagem revela a várzea – hoje em parte ocupada pelo Parque Dom Pedro II - parcialmente inundada devido ao represamento das águas do

Tamanduateí pelo aterrado, que indica o leito da atual Avenida Rangel Pestana.

Os poucos registros de pontos externos a este núcleo surgem em *Largo e Rua do Braz* - vendo-se encoberta à esquerda a capela antiga da Igreja do Brás, a rara imagem da cidade vista da região da Luz – *Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos,* e, já nosso conhecido, o *Paredão do Piques, Ladeiras da Consolação e da Rua da Palha.* Este local, na verdade, aparece registrado de modo muito completo, por ter Militão incluso o contraplano em que o núcleo da cidade é visto do alto do Paredão do Piques, atual rua Xavier de Toledo, indicando que a cidade já se estendia ao longo desse ponto do vale do Anhangabaú com ocupação regular, seguindo os caminhos que davam acesso a noroeste, rumo ao núcleo de Pinheiros.

A imagem mais marcante talvez desse panorama sobre a década de 1860 é a tomada realizada na confluência das ruas do Rosário (Quinze de Novembro) e Direita no antigo Largo da Sé. A estrutura visual desta tomada é diversa da usual nas vistas urbanas de Militão, sempre presa ao eixo longitudinal das ruas, impassível, sem desviar o interesse para qualquer ponto adjacente.

Aqui, vindo de uma dessas ruas, algumas das mais importantes naquele núcleo, já marcadas por "intensa" presença comercial, o fotógrafo, nosso andarilho, defronta-se com o largo e a súbita aparição da velha catedral. A pequena escala dos logradouros e a relação espacial tortuosa desta confluência parece ter obrigado o fotógrafo a uma nova solução visual, levantando um pouco o ângulo da tomada, destacando assim a igreja e os edifícios mais próximos. Entre eles, à esquerda, aquele ocupado pela *Livraria & Papelaria Garraux*, estabelecimento que será um relevante ponto de referência para os passantes interessados na compra de vistas, álbuns para fotos ou estereoscopias[27].

Complementando esse primeiro recorte visual sobre a cidade de São Paulo, é possível incluir um grupo de imagens que documentam a estrada de ferro ligando a cidade de Santos a São Paulo, ligação que se estenderia depois até Jundiaí, empreendimento de capital inglês.

Em 1871, anúncio em *Correio Paulistano* traz oferta de *Carneiro & Gaspar* de vistas de "toda a linha da estrada de ferro de Santos a Jundiahy, da cidade de S. Paulo, da cidade de Santos", em cópias avulsas ou álbuns[28].

Mas já em 1866 a empresa dos irmãos portugueses *Silva & Irmão*, sucessores do estudio de C. R. Winfield, sob a denominação *Photographia Academica Comercial*, situada à rua do Imperador n.14, enviava ao jornal *Correio Paulistano* duas vistas - "uma representando a entrada do tunnel da Cachoeira, e outra representa o arraial da Cachoeira, nas imediações daquele tunnel", como comenta nota na edição de 05 de agosto. Dois dias após, em *Diário de São Paulo*, os fotógrafos anunciavam: "Aos Srs. Engenheiros da Estrada de Ferro (...). Os proprietários do dito estabelecimento tem a honra de participar aos mesmos Senhores engenheiros e ao respeitavel publico que no dito estabelecimento encontrarão diversas vistas ultimamente tiradas na estrada de ferro, entre ellas a do Grande Tunel da Cachoeira".

A empresa *Carneiro & Gaspar* atua na cidade desde 1865, sucedendo a *Carneiro & Smith* ativa desde o início da década. Seria aqui, em 1868, que se tem a primeira notícia de Militão, como empregado, depois gerente da empresa, a qual adotará pouco depois a denominação *Photographia Acadêmica*[29].

ensaio
Vistas da Estrada de Ferro de São Paulo em 1865

acervo BMMA-LR

Parte destes registros da então recém construída ferrovia, inaugurada oficialmente em fevereiro de 1867 parece ter sobrevivido. Qual deles? As fotos realizadas pela *Photographia Academica Comercial* em 1866 ou pela *Photographia Academica* – curiosa coincidência – em 1871?

Muito provavelmente, na falta de uma análise detalhada das construções e trechos documentados, todas as pistas apontam para o segundo estúdio, no qual atuava Militão. Um álbum - *Vistas da Estrada de Ferro de São Paulo em 1865* - contendo 44 fotos, sem autoria, sobreviveu. As imagens documentam o trajeto da ferrovia de Santos à Estação de Jundiaí, incluindo três fotos do Túnel da Cachoeira, em obras[30].

Lembranças de São Paulo

Apenas em meados da década de 1870 outro conjunto de fotos sobre a cidade será anunciado, agora pelo fotógrafo W. S. Bradley.

Antes de chegar a São Paulo, o fotógrafo Walter Stutton Bradley[31] percorre um longo percurso pelo país sendo registrada a sua passagem por Cuiabá (1860), Desterro, hoje Florianópolis (1872), Curitiba (1873) e as cidades de Porto Alegre e Rio Grande (1874). No inicio de 1876 encontra-se trabalhando em São Paulo no *Gabinete Photographico*, de H. Dath, estabelecimento de curta duração, por onde passariam porém o fotógrafo G. Renouleau e depois Bradley.

Anúncio **teaser**

W.S Bradley
Lembranças de S.Paulo

A Província de São Paulo, 22.08.1876, p.3

A cidade passa então por um momento de intensa atividade, com o surgimento de novos serviços urbanos como a iluminação a gás e a implantação de transportes coletivos utilizando bondes com tração animal, ambos os empreendimentos iniciados em 1872. O núcleo central com suas ruas estreitas e irregulares começa a ser objeto de novos arruamentos e calçamento, além de um processo de realinhamento dos logradouros, atividade que marcará partes das iniciativas do executivo municipal por bom período. Esses empreendimentos são conseqüência de uma alteração de perfil da cidade, fruto da expansão do café, cujos produtores e agentes associados passam a ter a cidade de São Paulo como um ponto para negócios, em especial após a ligação ferroviária com o litoral e ao final da década, em 1877, com a Corte.

Bradley, que já em outubro de 1876 anunciará sua mudança para Santos, apresentava-se como um profissional diferenciado. É um dos primeiros a oferecer serviços de ampliação em grandes dimensões – até três metros – "de um dia para o outro".

Ao final de agosto, pequeno anúncio em *A Província de São Paulo* adverte: "*Attenção / Lembranças de São Paulo / Apparecerá brevemente".* O recurso publicitário é em si inovador: oferece um produto, criando expectativa, sem indicar a natureza do mesmo. Pouco mais de uma semana, reclame inserido no mesmo jornal esclarecerá o leitor[32]: duas "collecções de vistas photographicas, em ponto pequeno, dos principaes edificios, ruas e aformoseamentos desta capital/ Cada collecção, dobrada em um livrinho em forma de carteira, compõe-se de doze photographias."

O produto é igualmente inovador em relação aos anteriores: pequenas dimensões, possivelmente para envio por correio, fácil transportabilidade. Inclui vistas "das ruas do Palacio, Alegre, Direita, da Imperatriz, do Ouvidor, de São Bento, da Ladeira de S.Francisco, dos largos da Memoria e do Bexiga, da Ilha dos Amores, e do Jardim Publico, do Theatro de S. José, da Academia, do Hospital de Beneficencia Portugueza, do Seminario Episcopal, e das igrejas da Sé, do Carmo, de São Bento, do Rosário, do Collegio, de Santa Ephigenia, de São Pedro, da Misericordia, e Protestante".

A cobertura é abrangente; cobre as ruas centrais, imagens do Jardim Público, atual Jardim da Luz, e da Ilha dos Amores em meio a Várzea do Carmo, pontos usuais de passeio, destacando a seguir algumas edificações.

Não se tem notícia, até o momento, de exemplares remanescentes deste primeiro *Lembranças de São Paulo*, título que será adotado continuamente por mais de 40 anos por diversas outras iniciativas.

Curioso também é o fato da historiografia não apresentar nenhuma investigação especial sobre os registros visuais da década de 1870. Talvez pelas datas que serão reiteradas nas décadas seguintes a partir do marco simbólico – 1862-1887 – limites temporais da obra posterior de Militão, o conjunto de fotos remanescentes da década de 1870 não foi precisamente identificado e muito desses registros parecem orbitar imprecisamente ao redor daquelas duas referências.

Imagem
Estereoscopia

Militão Augusto de Azevedo

Vista de arco de triunfo, 1877

acervo MP-USP

Uma simbólica imagem festiva, entrelaçando inovações técnicas da fotografia e alterações na cidade, é apresentada por Militão em 1877, a constituir hoje quase um marco delimitador entre dois momentos de São Paulo. O fotógrafo oferece vistas estereoscópicas do arco triunfal erguido na atual rua XV de Novembro em comemoração da nova "linha férrea do Norte" – unindo São Paulo à sede do Império.

Novos tempos!

A imprensa ilustrada: primeira fase

A década de 1860 é marcada, como vimos, pela presença dos primeiros estabelecimentos fotográficos em base permanente e pelas primeiras vistas da cidade a serem comercializadas.

A imprensa registra esses dados, mas vai além nos primeiros passos de aproximação entre imagem e texto impresso. A impossibilidade da presença da imagem fotográfica em suas páginas não impede que se fale sobre elas. Data de então uma prática que se estenderá até o final do século: o envio de fotos às redações, que são comentadas ou referenciadas em agradecimento. Mostram eventos importantes, retratos de personalidades ou mesmo aspectos da cidade. Um exemplo disso é a breve nota no jornal *Correio Paulistano,* em julho de 1866: "Vista photographica – Recebemos um exemplar da que foi tirada da ponte grande, feita na officina dos srs. Elwell e Dulley. Agradecemos o presente".[33]

O envio de fotos às redações é evidente prática comercial, mas também início de um tráfego de imagens desejado, primeiros passos do fotojornalismo com procedimentos próprios[34].

A imprensa paulistana tem um início tardio. Em setembro de 1823 surgia o primeiro jornal local *O paulista* em edição manuscrita !

Apenas em 1827 passa a ser editado o *Farol Paulistano*. Panorama diverso da Corte, cuja imprensa floresceu de forma mais ágil. No Rio de Janeiro, surge em 1844 a publicação *A lanterna mágica*, com a participação de Manuel de Araujo Porto-Alegre, editado até 1845. Em 1860, como indicativo de um mercado melhor estruturado, é lançada a revista *Semana Illustrada*, que teria uma excepcional duração, sendo editada até 1876. Começavam entre nós as primeiras iniciativas, muito inspiradas no fenômeno francês da imprensa ilustrada com o uso da litografia e marcadas também pelo recurso da caricatura como instrumento de crítica social[35].

O emprego da imagem na imprensa, em especial pela associação entre caricatura e crítica social, representa, em especial na cidade de São Paulo desprovida de uma produção visual, um grande laboratório, um momento de intensa educação imagética. Repentinamente, tem lugar uma ruptura, fala-se da cidade através das imagens[36].

O diabo coxo, publicado entre 1864 e 1865, é a primeira revista ilustrada em São Paulo. Nela atua o desenhista, de origem italiana, Angelo Agostini (1843-1910).

Desde meados de 1862, Agostini já se encontrava na cidade, numa curta sociedade com os fotógrafos Nuno Perestrello da Camara e Gaspar Guimarães, tendo como função "colorir a óleo ou a aquarella as photographias"[37]. No entanto seria através da caricatura que ganhará renome, mas em outra revista, que editará com Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis entre setembro de 1866, a setembro do ano seguinte, por 51 números: *O Cabrião*[38].

A cidade que se descortina em suas páginas, nos textos e nos desenhos que dominam paulatinamente o espaço, complementa as fotografias do período. Revelam um repertório visual utilizado como mídia, não como ilustração passiva.

Cabrião, publicado aos domingos, com 8 páginas, é litografado por H. Schroeder. Cada exemplar é vendido a 500 réis, tanto quanto *O diabo coxo*, bem acima do preço de outros jornais e praticamente o custo de um retrato fotográfico em *carte-de-visite*.

É um jornal com "programa" como indica a ilustração *Eix aqui o meu programma: leiam e esperem,* inclusa na edição de 07 de abril de 1867: guerra, política, polícia, "vereança", "aceio pubico", via férrea, costumes paulistas, guarda nacional, colégios, estudantes, "filantes", agiotas, frades, protestantes carolas....[39]

Ricardo Mendes **1.versão**

Do lixo na Várzea do Carmo à corrupção, do incômodo do barulho dos carros de boi ao recrutamento forçado de "voluntários" para a Guerra do Paraguai, tudo é assunto. Em 1866 seus editores reclamam por vários números da interrupção dos serviços da estrada de ferro ligando Santos à cidade e da ausência, portanto, da visita das belas santistas, bem como da impossibilidade de fazer a viagem em quatro horas!!

Verdadeira água do *Miguel Carlos*. *Cabrião*, (2): 13, 1866.

(corvos na várzea)

São Paulo surge nessas imagens, que comentam os costumes, mas também os problemas enfrentados com o crescimento e falta de infra-estrutura. Um exemplo é a péssima condição sanitária da várzea do Carmo, bem aos pés da colina central, tema enfocado em duas ilustrações, uma de tom caricatural em que os corvos antropomorfizados visitam o paço municipal, noutra de caráter documental com o céu coberto por aves junto ao rio Tamanduateí, tendo ao fundo o conjunto do Carmo[40].

Ora e esta!... *Cabrião*, (21): 161, 24.02.1867

(enchente rua do Imperador)

Outra litografia enfocando problemas urbanos é a inundação em pleno núcleo urbano, na rua do Imperador. Ou, de forma indireta ao abordar temas diversos como o recrutamento forçado, imagem editada em dezembro de 1866, em que se vê o conjunto do Seminário Episcopal na Luz[41].

Recrutamento de *formigões* para o exército. *Cabrião*, (11): 88, 09.12.1866.

(seminário)

O traço de Agostini, que responde pela quase totalidade das imagens, sempre assinadas com um singelo A, é curiosamente irregular. Por vezes, grotesco; outras de uma suavidade e inspiração, ambas as formas convivendo muitas vezes na mesma página.

Exemplos máximos, em especial pelo registro urbano podem ser destacados: um, na edição de 23 de junho de 1867 em que "santos" debruçados sobre nuvens comentam as festas juninas e o desperdício de energia por partes dos paulistanos, enquanto observam abaixo o perfil da cidade à noite com o céu marcado pelos fogos de artifício, composição que toma a página inteira com o centro dominado pela mancha negra do céu noturno sobre a linha do horizonte pontuada pelas torres das igrejas; outro, no traço ligeiro, gráfico... que apresenta um bando de "foliões" identificados como devotos vindo da Penha, tradicional ponto de interesse religioso[42].

- Lá estão os senhores mortaes... *Cabrião*, (39): 303, 23.06.1867

(céu noturno)

Volta dos devotos da festa da Penha.

Cabrião, (48): 381, 08.09.1867.

Se o *Cabrião* não encontra condições de continuidade frente aos custos, a revista não passa desapercebida pela sociedade de então, nem seu humor passa ao largo da justiça. Um exemplo é o processo causado pela publicação da charge que apresentava o cemitério da Consolação no dia de Finados, cujos portões se abriam para o desfile de caveiras e visitantes embriagados. Vencedora no processo, a revista trará números depois outra imagem mostrando cenas do baile monumental em comemoração a essa vitória, na qual mais esqueletos festejam entusiasticamente, bebendo e dançando[43].

O cemitério da Consolação no dia de finados. *Cabrião*, (6): 48, 04.11.1866.

O fenômeno representado pelo *Cabrião* é indicativo de uma cultura visual que se estabelece, mais ampla que a fotografia entendida nas suas formas usuais, em especial no contexto paulistano sem tradição visual. O tom satírico será explorado por outros editores, o parque gráfico irá expandir-se; mas voltemos a Militão[44].

Grande baile... *Cabrião*, (12): 96, 16.12.1866.

O segundo Militão

Em 11 de outubro de 1887, o jornal *A Província de São Paulo* traz longo comentário sobre novo empreendimento do fotógrafo, que já por mais de duas décadas atuava na cidade dedicando-se ao retrato, fonte principal de sua atividade:

"A Velha e a Nova Cidade de São Paulo – Vimos um álbum comparativo da cidade de São Paulo em 1862 e em 1887, trabalho da Photographia Americana, do Sr. Militão, nesta capital. Ahi figuram bairros, ruas, praças, jardins e edifícios com a sua cor local de 1862 e depois com a de 1887. É o progresso de São Paulo photographado. O interessante trabalho do Sr. Militão, que é por sua vez atestado de progresso de sua arte, traz-nos as recordações de outros tempos, da simplicidade dos costumes, do pouco luxo das edificações, mas também da falta de comodidade e de atividade industrial da velha cidade. O conforto é agradável e útil. Comparado com as estatísticas, o álbum de vistas photographicas do Sr. Militão tem um grande valor para se verificar o progresso da província, medido pela transformação da capital em 25 anos. O Álbum que temos entre as mãos, não é somente um entretenimento para

os que desejam passar alguns minutos a ver as alterações da cidade em suas velhas construções e esburacadas e mal calçadas ruas e praças; é mais que isso: tem o mérito de proporcionar a todos nós, os homens de hoje, um estudo real da cidade de São Paulo. Para nós, o trabalho do Sr. Militão vale mais como fonte de estudo para formação de uma opinião favorável ao engrandecimento da província do que como obra de arte. Não quer isto dizer que o trabalho artístico não tenha mérito e que, apreciado por essa face, não seja melhor julgado por outros. E, de fato, o tem. Aplaudimos a obra do laborioso e inteligente artista que de tal forma concorre para a verificação do progresso da capital da província. Em nosso escritório acha-se uma lista para aquelas pessoas que desejarem assinar o Álbum."

Aos 50 anos de idade, Militão já começara a afastar-se da atividade profissional. Há dois anos tentara por algumas vezes fechar o estúdio, passando a dedicar-se à comercialização de produtos fotográficos. Seu gesto de despedida, palavras do fotógrafo, é o lançamento do *Álbum comparativo da cidade de São Paulo*.

A nota na imprensa, acima transcrita, é uma apresentação adequada do produto. Sua extensão revela parte da atenção que iria receber. O comentário sobre o mérito artístico, pouco preciso, é curioso e levanta um aspecto raramente discutido, mesmo agora, sobre o valor estético do álbum.

Em vinte e cinco anos de atividade, a construção visual das imagens de Militão parece ter mudado muito pouco. Sua aproximação do ambiente urbano e a captação espacial, em suma, não revelam uma mudança de estilo. Algo singelo, muito preso à frontalidade, pouco interessado no humano, na luz. No entanto, há algo de revelador nesse álbum: a edição visual.

A abertura é feita através de uma seqüência visual de três imagens. Mais fácil de editar no formato álbum do que através de um panorama muito extenso, o tríptico realiza um movimento "cinematográfico" da esquerda para a direita, a partir do "canudo" do Jardim da Luz[45], mostrando do alto um panorama da área central da cidade. Em primeiro plano, a estação ferroviária anterior ao atual edifício.

Em seguida, o roteiro apresenta ruas da área central a partir do núcleo mais antigo, sem maior rigor no tocante a uma cobertura homogênea, revelando quando muito um crescimento urbano em direção à outra margem do vale do Anhangabaú.

A partir da décima imagem Militão introduz o procedimento que se tornaria a marca de sua obra: a edição comparativa entre fotos realizadas em 1862 e 1887. Excetuando-se o panorama de abertura, agora a nova São Paulo, que parecia algo indistinta, vem à frente por "obra do passado".

Pouco há de diferente, num primeiro momento, do conjunto de desenhos inclusos na planta da cidade de Rufino Costa em sua edição de 1841. Os marcos apresentam-se em forma e ordem similares: a igreja do Colégio, a Academia de Direito, a Cadeia e Camara Municipal... Apesar do esforço em registrar os mesmos pontos, procurando uma ligeira adaptação na tomada comparativa, fotografando a partir de locais mais altos, o "primeiro" Militão é muito atraente e impactante. A opção pelo enfoque na fisicalidade, conseqüência natural do uso do olhar comparativo, apaga o humano e, perversamente, subordina a nova cidade à velha, pois é essa que define (privilegiadamente) os pontos de interesse.

A edição comparativa ocupa metade da série completa. O terço final do álbum traz um pequeno conjunto de imagens realizadas em 1862, que parecem não ter justificado uma imagem atual[46]. As últimas dez fotos retomam o ano de 1887, mostrando um conjunto de locais que indicam o crescimento da cidade, rumo ao espigão que será ocupada pela avenida Paulista, que será inaugurada em 1891, à encosta oeste do vale do Anhangabaú e à várzea do Carmo, finalizando com uma tomada à margem do rio Tietê[47].

Seria interessante apontar ao observador atual desse álbum o caráter único do produto final, seguindo os padrões da época. Fotos originais coladas sobre cartões

espessos, entrefolhados por papéis de seda com a assinatura estilizada do fotógrafo. O papel de seda - azul claro, rosa, amarelo - protege as imagens, mas também introduz o gesto de "descortinar" cada registro, elaborando o ritmo natural de folhear um álbum. Completa o conjunto, a capa de couro trabalhado.

O objeto "álbum" irá para local privilegiado do lar, provavelmente a sala em que a família reunida passa as noites após o jantar. Local de encontro, dos entretenimentos do século XIX, como a leitura, a música, a costura, jogos e entre eles, o álbum de retratos e, em especial, as imagens da cidade. Vendido por assinatura, o *Álbum Comparativo* parece ter sido o único produto do gênero, anunciado entre 1860 e 1890 que sobreviveu integralmente; encontrado em vários acervos do Rio de Janeiro e São Paulo constitui um produto característico de um período da história da fotografia e da cidade de São Paulo que se encerrava lentamente[48].

A recuperação da obra de Militão que terá lugar ao longo do século XX desde a primeira hora, bem como as releituras realizadas irão estabelecer marcas na relação cidade e fotografia, marcas distintivas frentes a outras cidades.

Os estudos críticos sobre Militão, efetivamente a personalidade do segmento mais estudada na história da fotografia local[49], terão no futuro um campo vasto de pesquisa na documentação remanescente, nos quase 12 mil retratos produzidos nos estabelecimentos *Carneiro & Gaspar* e *Photographia Americana*, em que trabalhou[50].

Ainda as estampas: Jules Martin, litógrafo

O lançamento do álbum por Militão em 1887 parece ter motivado outras iniciativas. No início de dezembro, o fotógrafo lamentaria em carta a Anatole Louis Garraux, no Rio: "...o senhor Alexandre meteu-se a tirar vistas da cidade e quando eu anunciei os meus álbuns, ele expôs suas vistas e com notícias pelos jornais."[51].

Embora as vendas do *Álbum Comparativo* não pareçam ter satisfeito Militão, ainda mais com a concorrência, um mercado para as vistas urbanas existia e cresceria com a cidade. Basta lembrar que a cidade de São Paulo passara de uma população de 22 mil habitantes em 1836 para 48 mil em 1887. O que viria a seguir seria assustador, quintuplicando a população até a virada do novo século, em 1900.

Imagem

Panorama da cidade, a partir da Várzea do Carmo, ca.1889, desenhada por Sauvage a partir de foto. In: *Albuns de vues du Brésil*, organizado por J. M. da Silva Paranhos (Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889)

acervo ??

(repro SMC/DPH)

Antes da introdução em São Paulo da reprodução mecânica da fotografia na década de 1890 através da fototipia ou a fotolitografia, a alternativa aos álbuns e fotos avulsas seria o uso da litografia a partir de desenhos ou calcadas em fotografias[52].

Victor André Jules Martin (1832-1906) atua na cidade a partir de 1869 como professor de desenho e pintor. Em 1871 abre a *Lithographia Franceza*, denominação alterada cerca de cinco anos depois para *Imperial Lithographia de Jules Martin.*

ensaio
Jules Martin

Vista geral da Imperial Cidade de S. Paulo (1875)

acervo BN

Mantém desde o inicio da década de 1870 uma intensa produção de imagens sobre a cidade e muito mais. Suas estampas registram surpreendentemente eventos no interior do Estado como o início dos trabalhos da linha férrea ituana em Salto, em 1871; a inauguração da linha férrea para Sorocaba e da estação da linha Paulista, em 1872, entre tantas e tantas outras. Em algumas delas, a imprensa registra sua presença para tomar anotações das cenas como base para as imagens[53].

Na cidade de São Paulo, o furor "jornalístico" de Martin estende-se a registros como o lançamento da pedra fundamental do Monumento do Ipiranga, em 1885; a abertura da fábrica de cerveja da Glória, anos antes em 1873; ou imagens alusivas a inauguração de grandes marcos urbanos como o Viaduto do Chá em 1887[54] e a avenida Paulista, em 1891. Nesse último caso, o registro remanescente é uma aquarela, integrante do acervo do Museu Paulista. Martin vai além, apresenta imagens do interior de alguns edifícios como o salão da assembléia legislativa provincial, em 1880, ou o interior do *Rink Imperial*, pista de patinação situada na rua Alegre, em 1877 [55].

[inauguração da avenida Paulista] (1891) - aquarela

acervo MP-USP

Algumas das imagens anunciadas na imprensa, além da tiragem para circulação

Abertura da rua Helvétia, no dia 15 de abril de 1884.

avulsa, foram estampadas em outros veículos como a revista editada por Martin – *Illustração Paulista*, lançada em 1881. Algumas, caso raro, foram até mesmo reproduzidas na imprensa diária como o jornal *Correio Paulistano*, que traz a imagem da estação ferroviária de Poços de Caldas, em 1886[56].

acervo BN

As referências na imprensa são tantas que surpreendem ao leitor de hoje, frente ao número menor de exemplares encontrados nos acervos contemporâneos. Como exemplos dessa produção, seria interessante destacar a *Vista geral da Imperial Cidade de São Paulo*, de 1875, inclusa também na *Carta illustrada da Provincia de São Paulo...,* de R. Habershaw, editada pela Imperial Lithographia de Jules Martin[57], bem como a *Abertura da rua Helvetia, no dia 15 de abril de 1884*.

O panorama da cidade, em formato oval, encimado pelas armas do Império, traz um vista da cidade do ponto de observação mais tradicional ao longo do século: a várzea do Carmo. Em primeiro plano, um casal – o homem portando uma luneta - e duas crianças. Muito descritiva, a imagem mostra as igrejas na colina central. No aterrado, fileiras de árvores já marcam os caminhos correspondentes às ligações com as ruas do Gasômetro e a avenida Rangel Pestana. Em plano intermediário, entre o casal e a paisagem de fundo, trilhos da ferrovia indicariam a posição provável dos observadores, com a devida licença poética adotada para a representação espacial. A mesma licença é empregada na disposição das ruas que acessam a colina e nos desenhos detalhados de alguns edifícios.

A imagem do início das obras da rua Helvétia é mais livre e ao mesmo tempo marcada pela reportagem, com a legenda atenta em identificar os elementos presentes como os vagões da Cia. Inglesa (empresa responsável pela linha férrea Santos a Jundiaí) tomados por espectadores, os membros da Câmara Municipal ou a Infantaria e Cavalaria.

A contínua edição de imagens por Jules Martin é surpreendente, basta comparar aos anúncios de vistas e álbuns fotográficos no período. A diversidade de situações e locais registrados é outro aspecto: interiores de edifícios, cenas de inaugurações as mais diversas.

No entanto, essa produção traz consigo revelações e mais perguntas que tornam o fenômeno mais intrigante. Embora Jules Martin possa ter empregado em muitas imagens fotografias como base, os desenhos litografados pouca atenção fazem à perspectiva ou à distribuição espacial apresentadas por uma fotografia.

Observador *in loco* de algumas das cenas, Martin é um dos primeiros repórteres visuais paulistanos, complementando o episódio já apresentado sobre as primeiras revistas ilustradas, focado em *Cabrião*, na década de 1860, com Angelo Agostini.

Ainda que haja informações vagas sobre a atuação eventual de Martin como fotógrafo, não se conhece nenhuma imagem remanescente de sua autoria. Mas Jules mantinha relações diversas com o mundo da fotografia. Em 1880, organiza uma exposição com fotografias de "São Paulo, Santos, saltos de Piracicaba, Itu e Sorocaba, fábrica de ferro de Ipanema, Serra de Cubatão, etc.", realizadas por Marc Ferrez (1843-1923). No mesmo período é também o representante de Ferrez na cidade, distribuindo sua grande produção de imagens sobre o Brasil.

Por fim, Martin tem como genro o fotógrafo Jean Georges Renouleau (1845-1909). Fotógrafo ativo em Paris de início, Renouleau tem uma longa carreira com passagens por Buenos Aires, Montevideu e Pelotas, entre outras cidades. Radicado em São Paulo a partir de 1875, atuará ainda por um período na década seguinte na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, o fotógrafo é apontado como organizador da primeira sessão de cinema na cidade de São Paulo em 1896. Dedicando-se como de usual ao retrato, Renouleau é o autor de uma das mais antigas séries de estereoscopias sobre a cidade, datada da década de 1890[58].

Nem por isso, parece ter Martin procurado investir na introdução de técnicas de reprodução mecânica da fotografia ou mesmo organizar álbuns fotográficos. Mais surpreendente, como empreendedor de uma das maiores obras de engenharia – o velho viaduto do Chá, primeira estrutura metálica de grande porte da cidade,

inaugurada em 1892 – não se conhece nenhuma documentação visual consistente das obras e mesmo da inauguração dessa obra, apenas uma ou outra foto isolada[59].

Este *ponto cego* na memória visual da cidade surpreende. Não faltam fotógrafos para o empreendimento documental; ainda assim não há registro escrito que indique tal documentação ter sido ao menos encomendada, nem foto remanescente sob qualquer forma: imagem avulsa ou álbum de luxo.

Seria interessante apontar, considerando a produção imagética de Martin sobre eventos ligados a início de obras ou inaugurações de linhas e estações ferroviárias, a reduzida circulação de imagens sobre ferrovias, restrita a fotos sobre alguns pontos marcantes do percurso. No caso da primeira ligação ferroviária, em 1866, entre Santos e São Paulo, seriam os fotógrafos *Silva & Irmão* que se dirigiriam aos próprios empregados da companhia ferroviária oferecendo vistas:,"Aos Srs. Engenheiros da Estrada de Ferro (...). Os proprietários do dito estabelecimento tem a honra de participar aos mesmos Senhores engenheiros e ao respeitavel publico que no dito estabelecimento encontrarão diversas vistas ultimamente tiradas na estrada de ferro, entre ellas a do Grande Tunel da Cachoeira"[60].

Não estaria estabelecida entre os empresários uma preocupação documental, seja voltada para fins de propaganda, seja como instrumento administrativo para difusão entre acionistas? A década de 1890 demonstrará uma total mudança de orientação, como veremos.

Esse segmento sobre Jules Martin, personalidade de obra tão diversa e até hoje não devidamente estudada e documentada, deve ser encerrado com uma menção a um surpreendente documento de sua autoria datado de 1900: o álbum *Revista Industrial*.

Organizado por Jules Martin, com a finalidade de ser exposto na Exposição Universal programada naquele ano em Paris[61], esta obra de grandes dimensões, além de constituir uma das primeiras iniciativas editoriais procurando traçar um perfil do comércio e indústria da cidade, é um surpreendente recorte da cultura material do período. Seja no tocante aos temas – comércio e indústria – em toda a sua diversidade, seja pela presença de fotografias em grandes formatos, postais e outros impressos incorporados ao próprio álbum[62].

Tal presença continuada da litografia, bem como a demorada introdução de processos como a fototipia[63], talvez possam ser justificadas em parte por razões orçamentárias, relações de custo-benefício.

Ao mesmo tempo, o uso de imagens da cidade em litografias, baseadas em fotografia, terá maior permanência provavelmente motivada pela tradição, pelo prestígio do suporte. Por outro lado, este fato poderia ser justificado também pelo patamar de alta sofisticação alcançada pelo sistema em contraste com outros procedimentos mais recentes, com *know-how* não plenamente estabelecido.

Esses aspectos talvez tenham justificado, por exemplo, a edição em 1889 do grande panorama da cidade, a partir da Várzea do Carmo, desenhado por A. Sauvage. A imagem é publicada no *Albuns de vues du Brésil*, organizado por J. M. da Silva Paranhos[64]. Tal gesto marca o fim de uma época, a transição de um meio técnico para outro, uma nova sintaxe, um novo olhar.

Não mais a cidade de Militão

Imagem
G.Renouleau

Vista estereoscópica do ..., por G. Renouleau. Década de 1890.

acervo MP-USP

A década de 1890 marca um momento de transição para a cidade. Seria bom ater-se à imagem apresentada por Castro Alves, comentada na crônica de Afonso Schmidt – *Cabaré do Sapo Morto*: "Aqui há frio, mas frio da Sibéria; casas, mas casas de Tebas; ruas, mas ruas de Cartago... Casas que parecem feitas antes do mundo, de tanto que são pretas; mas que parecem feitas depois do mundo, de tanto que são desertas."[65]

A descrição evoca a primeira cidade de Militão. Mas nem mesmo a segunda cidade, a registrada em 1887, parece sobreviver à última década do século. Em dez anos a população quadruplicaria. As mudanças econômicas dos primeiros anos da República

gerarão aqui uma completa mudança.

A alteração da geografia física, em especial da paisagem humana, terá lugar em processo paralelo a modificações ocorridas na fotografia enquanto linguagem, enquanto uso documental.

ensaio
Lembrança de São Paulo, série editada por V. Steidel (1896) acervo MP-USP (?)

(selecionar imagems)

Em 1893, Victor Vergueiro Steidel (1868-1906) instala seu estabelecimento gráfico especializado em fototipia e outras técnicas como zincografia. Em 1898, anuncia o lançamento dos "primeiros" cartões postais de São Paulo, seguindo bem de imediato a voga mundial da cartofilia, através da série: *Lembranças de São Paulo.*

Da noite para o dia, a cidade surge em cores, em desenhos baseados em fotos. A cidade com seus edifícios, ainda assobradados, mas com a marca da presença de um neoclassicismo adaptado, é exposta nesta: "Colecção de 12 Bilhetes Postaes com vistas de São Paulo Campinas Rio de Janeiro etc. em chromo litographia", oferecida ao preço de 1$500 pelo *Estabelecimento Graphico V. Steidel & Cia*"[66].

À primeira oferta, segues-se o anúncio seis meses após de coleção com 27 cartões: "...vistas da Cantareira, Jardim Publico, Quartel de Policia, Serra de Santos, Fazendas de Café, Poços de Caldas, Escola Normal de Campinas, Estação de Campinas, Largo de São Bento, Largo do Palacio, Ypiranga e outros.", ainda adotando desenhos impressos a partir de fotografias[67].

A cidade surge em cores, destacando o núcleo central, agora se deslocando em direção oeste, junto ao vale do Anhangabaú, convivendo ainda com resquícios de plantações e jardins. As imagens em que foram baseadas as estampas não indicam seus autores, mas ali se incluem fotos de nomes como Guilherme Gaensly, Paulo Kowalsky e até mesmo do fotógrafo carioca Marc Ferrez. O aspecto cromático partilha de longe o mesmo espírito da fotopintura que começa a difundir-se na cidade com retratos coloridos à mão em técnicas diversas, oferecidas por estabelecimentos fotográficos ou especialistas em acabamento.

O período marca também o surgimento das primeiras iniciativas editoriais vindas de outros pólos destinadas a gerar produtos sobre a cidade. Em 1890, A. Perini, fotógrafo do Rio Janeiro, vem a São Paulo cobrir festividades: "Acaba elle de enviar do Rio para serem expostas nesta capital diversas daquelas photographias, que podem ser apreciadas na Casa Garraux. / Representam a Varzea do Carmo no acto do lançamento da pedra fundamental da Exposição naquelle logar, o Palacio do Governo com os ministros, secretario do generalissimo, governador deste Estado e o estado-maior do chefe do governo, e mais a inauguração da estatua de José Bonifácio." -, imagens que eram colocadas à venda também para a população local[68].

Algo aproximado, mas com perfil distinto, é o surgimento, além de ensaios e guias sobre a cidade, de publicações de caráter mais "informado". Essa produção editorial será complementada na década seguinte pela expansão de publicações na vertente da propaganda oficial, como veremos.

Seguindo a tendência acima, Gustav Koenigswald lança em 1894 o livro *São Paulo*, sobre o Estado, com imagens da cidade e do interior, registrando palhoças e carros de boi, fotos realizadas por Axel Frick, Paul Sack ([1868-1928]), Oscar Ernheim, Heinrich Schulmann, entre outros. Boa parte desses fotógrafos parece não ter mantido estabelecimentos próprios, alguns deles prestando serviços para instituições de pesquisa ou infra-estrutura. O conjunto de imagens incluem porém os primeiros registros conhecidos de Guilherme Gaensly enfocando a cidade[69].

Novos fotógrafos: *oriundi...*

A década marca também a chegada dos primeiros fotógrafos de origem italiana que terão destaque no panorama local como Michelle Rizzo (1869-1939) ou Vincenzo Pastore (1865-1918)[70].

Ao mesmo tempo, a fotografia e a cidade sentem a presença das novas ondas

migratórias. Não serão porém esses profissionais, dedicados ao retrato, que estabelecerão neste momento uma marca sobre a memória visual da cidade. Despontam no período fotógrafos associados à documentação de obras de engenharia e serviços, ações que passam a dominar a paisagem urbana em transformação intensa.

Um crescimento explosivo da população implica na demanda por serviços públicos de infra-estrutura, que desde finais da década de 1870 começavam a ser implementados. No entanto, a taxa de expansão da cidade exigirá serviços progressivamente maiores em complexidade e extensão, superando continuamente as iniciativas tomadas.

Em paralelo às obras ocorre uma explosão documental utilizando a fotografia. Um exemplo é a atuação do fotógrafo P. Doumet e seu conjunto de imagens inclusas no álbum *Cidade de São Paulo: Serviços da Repartição de Agua e Esgotos em 1893*[71]. Estes registros cobrem as obras de instalação do sistema de captação de águas desde a Cantareira à área central.

O. R. Quaas, como assinava o fotógrafo Otto Rudolf Quaas (1872-1929), de origem austríaca, será outro profissional com produção voltada para a documentação técnica. A demanda crescente permite que os fotógrafos estabelecidos tenham sua produção orientada cada vez mais para serviços especializados, menos dependentes do retrato, vetor central de produção dos estúdios. Surgem assim os primeiros especialistas.

Quaas será o responsável por uma parcela importante de documentação de arquitetura do período, prestando serviços para o Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Estes projetos, que correspondem aos principais edifícios públicos erguidos entre duas décadas - 1890-1910, marcam hoje o centro velho paulistano. Além destes, muitos registros produzidos pelo fotógrafo documentam residências e outros projetos, tendo sido reunidos em dois conjuntos: um, o álbum com fotos originais, *Views of buildings designed and constructed by Ramos de Azevedo architect* (s.d.), e outro, a edição impressa *Album de construcções* (s.d.)[72].

Ensaio
O. R. Quaas

Views of buildings designed and constructed by Ramos de Azevedo architect (s.d.)

Album de construcções (s.d.)

(destacar residências particulares)

Gaensly: um fotógrafo baiano

Dentro dessa explosão documental que tem lugar na última década do século XIX, surge quase ao final do período o nome de Guilherme Gaensly (1843-1928). Suíço de origem, Gaensly chega a Salvador aos cinco anos de idade. Tem sua formação profissional naquela cidade, a qual presenciou um dos momentos mais relevantes da foto de paisagem na história da fotografia brasileira do século XIX[73].

Aos 50 anos, profissional com carreira estabelecida, Gaensly muda São Paulo, onde abre em 1894 uma filial do estabelecimento *Gaensly & Lindemann*, sociedade com Rodolfo Lindemann, seu cunhado. A filial paulistana terá sua produção marcada pela fotografia voltada para a documentação de obras, setor em que atenderá nos próximos dez anos as principais instituições governamentais e empreendimentos particulares.

Gaensly logo de início passa a comercializar também estampas da cidade, primeiro em cópias fotográficas, logo em seguida em séries, impressas em fototipia na Suíça em formato aproximado 24 x 30 cm: "Grande Collecção de Vistas de São Paulo".

Este primeiro conjunto nada lembra a cidade de Militão. Os focos de interesse são outros: novos edifícios públicos, novas regiões da cidade em expansão. A produção do estabelecimento *Gaensly & Lindemann*, sociedade que terá fim em 1900, marca, junto com a obra de outros profissionais como Quaas, a introdução de uma "tradição visual clássica" que poderia ser resumida na adoção de parâmetros de composição que caracterizam um repertório visual estabelecido na Europa e América do Norte anos antes no campo da foto de arquitetura e de cidades.

O rigor formal, a correção da perspectiva e a sensibilidade espacial, construindo estruturas visuais que introduzem o espectador nas cenas, são traços dessa linguagem, expressa com adequação por Gaensly.

ensaio

Gaensly & Lindemann

A nova cidade - as elites econômicas, incluindo de novos profissionais de todos os setores a recém-chegados- parece encontrar na produção de Gaensly, nesta cidade construída em imagens, a cidade projetada. Sem ser um "fotógrafo oficial", começa a ter lugar um processo de fusão de identidades, fruto da identificação – forma e ideologia-, bem como de sua excelência profissional e "onipresença"[74].

série (1895-1905) - fototipia

acervo SMC/DPH ??

(ensaio final destacando a nova configuração da cidade)

No entanto, embora marcada pela "exposição" da cidade como fenômeno físico, enquanto arquitetura, um elemento novo começa a despontar, aqui e ali, subrepticiamente em algumas imagens de Gaensly. Não nas grandes perspectivas, mas nas fotos das ruas centrais surge algo novo: o burburinho, os passantes, as vitrines, enfim parte dos habitantes da nova cidade.

A nova cidade: São Paulo Babel

10 de dezembro de 1905 - o *Salão Progredior*, um misto de restaurante e espaço de diversões, recebe 3.800 visitantes.

Ensaio

PANORAMA

Situado à rua Quinze de Novembro, próximo ao Largo da Sé, centro vivo da cidade, o *Salão* apresenta com destaque um panorama de São Paulo com onze metros de comprimento, realizado em julho de 1905 a partir da torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, no Largo dos Guaianazes.

sugestão:

existem 3 panoramas a partir do Liceu dos Salesianos que poderiam ser apresentados

1905 ca – Guilherme Gaensly
1912 – I. F. Scheeler (acervo CAPH-USP) (180 graus)
1922 – Valério Vieira (acervo MIS) (quase 360 graus)

Seu autor – Valério Vieira (1862-1941) – é um profissional de renome. Instalado com seu estabelecimento a poucos metros do *Salão*, dedica-se ao retrato desde meados da década de 1890, quando se estabelece em São Paulo com o estúdio *Valério & Aguiar*.

Frente à concorrência crescente apresenta continuamente novos produtos, novos lances na tentativa de estabelecer um diferencial. Uma de suas obras mais conhecidas seria a foto *Os 30 Valérios*, imagem premiada na *Louisiana Purchase Exhibition* em Saint Louis (EUA, 1904), em que, utilizando o recurso da fotomontagem, o rosto do Valério se replica em todos os músicos de um conjunto musical e sua platéia[75]. A fotomontagem era desde a virada do século um modismo entre nós, usual em cartões de boas festas distribuído por fotógrafos como Valério e Giovanni Sarracino. Vieira vai além e oferece retratos em *cartões bouquet* em que o rosto do retratado surge multiplicado num ramalhete de flores.

O evento no *Salão Progredior* é uma exibição especial. Centrado no panorama, inclui ainda uma seleção de obras, em que diversos processos de fotopintura são apresentados. O *Salão* funciona todos os dias, como anuncia regularmente a imprensa, das 10:00 as 22:00, com entrada paga de 1$000 – dobrando de preço nas quintas e sábados. O sucesso parece estrondoso: em 27 de dezembro o presidente do Estado – Dr.Tibiriçá e comitiva visitam a mostra[76].

Panoramas de Valério: a paisagem

A obra de Valério apresenta uma paisagem magnífica. Artigo publicado no jornal *O Comércio de S. Paulo*, de 19 de dezembro, traz uma descrição detalhada da vista a partir da torre do Liceu, um dos locais mais altos da cidade. A tomada se estende da região da Luz – o relógio da torre da nova estação da São Paulo Railway marcava uma hora da tarde – seguindo em grande arco até a Consolação, pelo menos.

Espetacular, a imagem de Vieira inaugura uma nova dimensão para as imagens paulistanas – a do mural. A alteração na escala das representações é um novo traço no contexto local. No entanto, este aspecto não é "comentado" pela imprensa; a façanha técnica e o divertimento tornam-se o centro de visibilidade do novo século. A cidade torna-se espetáculo.

O panorama de Valério, obra inédita no Brasil no campo da fotografia por suas dimensões, incorpora-se no entanto a um gênero estabelecido no país, com destaque para a produção do pintor Vitor Meireles (1832-1903). Sua primeira obra na categoria

a obter destaque, realizada em parceria com o pinto belga Langerok, seria exposta em 1889, na Exposição Universal de Paris: o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro.* A partir de 1891, esta tela permanecerá exposta por alguns anos, com entrada paga, na atual praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro. Em 1894, o pintor excederia a primeira empreitada, expondo a tela da entrada da Esquadra Legal na baía da Guanabara, com 115 metros de comprimento por 14 e meio de altura[77].

imagem

Aspecto do *Salão Progredior,* durante exposição de Valério Vieira, 1905

fonte: *Santa Cruz,* (4): jan.1906.

Este primeiro panorama de Valério, exposto em pavilhão anexo à representação paulista na Exposição Nacional de 1908, no Rio, será superado anos mais tarde por outro maior, com 16 metros, abrangendo um ângulo de quase 360 graus, que sobreviverá. A exibição da primeira tela em 1908 na capital federal parece não ter deixado registro crítico de destaque. Ainda assim o fotógrafo obterá apoio da prefeitura da cidade de São Paulo para elaboração da segunda versão do panorama, que será enviado à Exposição do Centenário em 1922, no Rio de Janeiro [78].

Curiosa a atmosfera que nos transmite a leitura das notas sobre o evento de Valério e outras atrações: novidades tecnológicas e diversões têm como fundo uma cidade em crescimento explosivo, com os atritos sociais e dificuldades provocadas pela expansão urbana.

Ao mesmo tempo, a atmosfera multimídia e virtual que parece marcar o mundo dos espetáculos é tão próxima a um espectador atual, que chega a embaraçar o olhar curioso. Termos como *frenesi* parecem se adequar ao momento. A nascente indústria de entretenimento em rápida expansão e diversificação, sempre procurando novos públicos, novos instrumentos, ganha parceiro avassalador: o cinema[79].

O interesse motivado pelo primeiro panorama da cidade por Valério será, aparentemente, rapidamente deixado de lado. Meses depois, o *Salão Progredior* recebe o evento *Jerusalém em São Paulo*, recriação em madeira do Túmulo de Cristo. Mas esta atração será batida logo a seguir pelo *Ferro-Carril Asiático*, que através de um mecanismo exibe um panorama de 400 metros de toda a Palestina. Não faltam à inauguração o senhor dr. presidente do Estado e secretário do Interior[80].

As grandes obras na cidade

Ensaio **Light & Power**

Guilherme Gaensly

Implantação de trilhos no trecho inicial da avenida São João, no inicio da primeira década do século

Acervo IMS/Brascan

Em janeiro de 1904, nota no jornal *O Estado de S.Paulo* anuncia que o fotógrafo Gaensly estaria fotografando os vinhedos de Pirituba. A intenção subjacente ficava clara através da indicação de que as imagens integrarão a exposição comercial programada para aquele ano em Saint Louis, nos EUA: angariar novos pedidos[81].

Os vinhedos em Pirituba e os divertimentos no Triângulo central, que seria conhecido como o Centro Velho, estabelecem os limites físicos da cidade de Gaensly.

O crescimento explosivo de São Paulo nas duas últimas décadas do século XIX é acompanhado pela introdução e aprimoramento de diversos serviços urbanos. As imagens de Doumet mencionadas anteriormente registram os empreendimentos na área de captação de água, por exemplo.

Outras iniciativas irão procurar adequar uma estrutura urbana precária, insuficiente mesmo para o patamar anterior da demanda, a novos padrões e serviços. A mais impactante ação sobre a estrutura da cidade é a chegada em 1899 do empreendimento anglo-canadense representado pela *The São Paulo Light & Power* – ou simplesmente a *Light* – responsável pela implantação e gerenciamento do sistema de geração e distribuição de energia elétrica e do sistema de transporte público de bondes elétricos.

As atividades da empresa são objeto de uma rotina de documentação fotográfica, que apenas agora parece estabelecer-se entre os empresários. Há pouco menos de 10 anos a construção do velho viaduto do Chá, a maior estrutura de engenharia da cidade, não merecera tal atenção. O propósito aqui é claro: a produção de registros visuais para inserção nos relatórios da empresa enviados aos acionistas e controladores no exterior[82].

Essas imagens em associação com a documentação administrativa, em especial os

relatórios enviados aos controladores, apresentam, além dos usuais relatórios de atividades, breves panoramas sobre a cidade e sua economia.

Na fase inicial, a ação da empresa, acompanhada pela cobertura fotográfica, desdobra-se em duas frentes. Uma, voltada para a construção da barragem e unidade de geração em Santana de Parnaíba, e as respectivas linhas de transmissão e sistema de distribuição na cidade (unidade Paula Souza). A segunda, dedicada à implantação em escala acelerada de uma nova rede de transporte.

Em oito meses, a *Light* implanta sete linhas de bonde: Água Branca, Barra Funda, Bom Retiro, Brás, Penha, Vila Buarque e Avenida Paulista. A rede engloba em março de 1902 um total de 41 milhas eletrificadas, além de 42 outras ainda utilizando bondes à tração animal, resultante da incorporação das antigas concessionárias.

As imagens de Gaensly para a empresa, relação comercial que será mantida por mais de duas décadas, diferem completamente da São Paulo vistas em suas estampas e postais. Trazem num primeiro momento o épico da construção da usina pioneira, com sua barragem de pedra e a rotina do canteiro, em contraponto à chegada das frentes de obras de implantação de trilhos pelas ruas centrais, ainda partilhando de edifícios em franco contraste de época e funções. Ruas estreitas, casas de taipa, tudo, tudo cercado por massas de curiosos.

Ao longo da primeira década os relatórios da empresa e a cobertura fotográfica passam a revelar mais a rotina da implantação dos serviços de manutenção em suas grandes oficinas como a do Cambuci[83]. Ainda assim o papel da empresa na expansão imobiliária associada ao serviço de transporte ou o acompanhamento das greves gerais como a de 1917 estão claramente comentados na documentação administrativa.

O apuro visual do primeiro Gaensly em sua série de imagens da cidade cobrindo o período entre 1895-1905 parece ecoar aqui. Em determinados momentos, em especial no *Annual Report 1901*, algumas dessas imagens incorporam-se aos relatórios, procurando traçar um panorama do estágio de desenvolvimento urbano. O uso continuado de negativos em grande formato – 24 x 30 cm, num período já marcado pela adoção de máquinas mais leves e formatos menores, é acompanhado pela usual atenção do fotógrafo na busca da correção de perspectiva, da captação espacial e da inserção do espectador.

Novas funções, novos edifícios

As duas décadas iniciais do século registram as primeiras propostas de intervenções urbanas pelo poder público caracterizadas pela maior envergadura.

Se esses projetos eram marcados até então por tentativas mais cosméticas, como o próprio termo de época indica – "aformoseamento", a demanda urbana exigirá um aprimoramento técnico e conceitual. Datam de então propostas como o plano *Bouvard* para a região do Vale do Anhangabaú, modelos que se sucederão até concepções de grande envergadura como o *Plano de avenidas,* concebido por Francisco Prestes Maia[84].

As modificações sofridas pela cidade, em especial, a partir da década de 1910, não serão objeto de um programa de documentação oficial propriamente. Situação diversa da cidade do Rio de Janeiro, onde um serviço fotográfico é estabelecido, com relevância no período, no qual atua o fotógrafo Augusto Malta (1864-1957).

Por outro lado, se são raros os registros visuais oficiais sobre obras urbanas, cresce a documentação de obras e de arquitetura dos novos edifícios públicos erguidos para atender a demandas de programas funcional e "simbólico", boa parte deles com a participação do escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo[85]. Esses prédios tornam-se os ícones da nova cidade, substituindo as velhas igrejas que marcaram a iconografia do século anterior.

Nesse campo, atuam fotógrafos como O. R. Quaas, mencionado anteriormente, e F. Manuel[86]. Este último é bom exemplo dos primeiros profissionais que praticamente

atuam com exclusividade no campo da documentação técnica, cujas produções são ainda hoje pouco conhecidas.

O parisiense Frédèric Manuel (1868-1961) trabalha em São Paulo no período entre 1905 e 1920, como indicam as fotografias remanescentes em acervos. São de sua autoria parte das imagens de uma série de álbuns, intitulada *S. Paulo*, editados por Menotti Levi, lançados em meados da primeira década[87]. A edição enfoca, como de hábito, o núcleo central, destacando os novos edifícios; imagens reunidas em pequenas séries, que parecem ter sido editadas atendendo à demanda.

Imagem
F. Manuel

Construção do viaduto Santa Efigênia. 1911ca

acervo: BMMA

A contribuição de F. Manuel, como assina usualmente, está mais bem caracterizada em outros ensaios. Em 1911, na abertura do Teatro Municipal é distribuída ao público uma monografia sobre o teatro, com dados detalhados da obra e imagens do edifício[88]. A iniciativa editorial é completamente fora do padrão para o período, quando o mais usual seria a edição de álbuns fotográficos de luxo, com tiragem reduzida.

Imagem
F.Manuel
Vista interna do Teatro Municipal (bar). 1911
F. Manuel

coleção Ricardo Mendes

ATENÇÃO: a menção à coleção Ricardo Mendes é meramente operacional não devendo ser utilizada em nenhuma circunstância

O papel da fotografia documental em engenharia como fonte para a história da cidade é visível em encomendas menos espetaculares mas de maior impacto na rotina na cidade. É o caso do álbum fotográfico *Construção do viaducto de Sta Ephigenia*. Aqui é a rotina diária da obra que se apresenta e as mudanças que vão gerando ao redor; as imagens numeradas e datadas enfocam a preparação do canteiro e a elevação dos pilares em meio ao vale do Anhangabaú. A excepcional qualidade das cópias é algo peculiar. No entanto, o álbum remanescente corresponde apenas ao primeiro volume, que não inclui o registro do posicionamento da estrutura metálica e finalização da obra[89].

Ensaio

F.Manuel

Obras de remodelação da Várzea do Carmo.

(det.obras + cenas do Palácio Nove de Julho)

acervo: SMV/Depave

Na mesma linha de rigor técnico, fixando igualmente ações importantes para a cidade, destacam-se as imagens produzidas sobre as obras de remodelação da Várzea do Carmo. O conjunto apresenta as atividades de terraplanagem, com a presença de carroças e muares, junto a equipamentos mais sofisticados. Mas é a parte final do ensaio que nos interessa quando as fotos exibem aspectos da fase de conclusão de ajardinagem, vendo-se o Palácio das Industrias e alguns coretos surgirem em meio à bruma que cobre o parque Dom Pedro II. Essa intervenção urbana marca o "fim" do longo problema representado pela várzea, extenso trecho não incorporado à cidade até então, situado entre o núcleo central e a região fronteira aos bairros do Pari, Brás e Glicério[90].

Uma explosão tecnológica do olhar

A produção imagética sobre São Paulo nas primeiras décadas do século XX apresenta um quadro ampliado em relação ao momento anterior. Por um lado, traz o fenômeno cristalizado na exibição do primeiro panorama de Valério, introduzindo com centralidade a imagem da cidade num contexto espetacular. Por outro, revela a produção agora contínua de imagens por segmentos como a documentação de engenharia que constituirão mais adiante fontes importantes para a história visual.

ensaio
postais – 1900-1920

(seleção deve destacar o uso da cor e o registro de cenas que valorizem a presença humana)

acervo ????

Outros fenômenos, porém, modificam ou requalificam o sistema de produção e circulação de imagens, alguns com impacto evidente, outros como um eco de fundo, mas de forma prolongada.

Em 1919, por exemplo, a *Revista do Brasil*, já sob direção do escritor Monteiro Lobato (1882-1948), publica, ocupando duas páginas da edição de maio-agosto, o artigo: *São Paulo vista de aeroplano.* Apresenta ali duas fotos realizadas pelo tenente observador Dorsand, uma delas destacando o Largo de São Bento, registros apontados como os primeiros a serem feitos na "capital paulista".

As imagens aéreas constituirão ao longo de extenso período um motivo de fascínio, repetindo-se continuamente em revistas das décadas seguintes[91]. O interesse por este novo olhar é apenas um dos vários desdobramentos de uma expansão tecnológica da imagem técnica, da imagem produzida por aparelhos[92]. Sucedem uma longa tradição de aparatos óticos, entre eles a lanterna mágica, mas incorporando-os à cornucópia amplificada pela fotografia, a estereoscopia, o cinema...

Ricardo Mendes **1.versão**

A estereoscopia, técnica presente há algumas décadas entre nós, terá agora uma presença ampliada, praticada por fotógrafos amadores. Embora seu impacto seja reduzido, a prática parece complementar a vertente imagética de perfil mais "tecnicista" como a fotografia aérea.

O perfil dos seus praticantes é predominantemente o do profissional liberal, como engenheiros e médicos, que a utilizam não apenas para registrar a cidade, sua área central ou excursões ao campo. Indo além, essas fotos marcam o nascimento do turismo, acessível às classes mais abastadas através de viagens a locais como Santos, Guarujá, Poços de Caldas.

Raros exemplares estão hoje disponíveis em acervos públicos. Um caso exemplar é a coleção produzida por Raul Almeida Prado (? – 1945) entre 1924 e 1928[93]. Outro praticante com o mesmo perfil é Edgard de Souza (1876-1956), engenheiro, superintendente geral da *Light & Power* a partir de 1924, cuja produção ainda preservada retrata o cotidiano de um executivo de empresa multinacional, com registros de viagens pela Europa e Estados Unidos.

Ambos os casos reúnem imagens da cidade de São Paulo, suas ruas centrais, importantes como registros visuais em terceira dimensão. No entanto as fotografias mais antigas em estereoscopia realizadas por um amador, até hoje conhecidas, são produzidas por Otávio Augusto de Alvarenga (1882-1933) em meados da primeira década. Desse conjunto, destaca-se excepcional registro do Largo da Sé, no consagrado ângulo registrado por Militão em 1862, agora tomado por uma multidão, projetada à nossa frente.

imagem

Multidão no Largo da Sé, na confluência das ruas Direita e Quinze de novembro. Detalhe de estereoscopia pelo fotógrafo "semi-profissional" Otávio Augusto de Alvarenga (1882-1933)

coleção Família Lepage

Ver-se de forma "renovada" parece ser aqui uma marca de fundo. A introdução da imagem em movimento, do raio-x, da estereoscopia, tudo é motivo de comentário na imprensa internacional e local, ainda que a percepção do alcance e impacto destas possibilidades pareça imprecisa.

Outros fenômenos perceptivos importantes passam desapercebidos, porém, ou mascarados por eventos paralelos. É o caso da presença da cor na fotografia, que ocorre de forma peculiar através de vários segmentos, em especial a introdução do cartão postal.

Um anúncio publicado na edição para 1905 do famoso *Almanak Laemmert* indica as proporções da moda enquanto produção e consumo: "PHOTOGRAPHIA UNIÃO/ 70.000 cartões postaes/ a maior colleção até hoje editada no Estado de São Paulo, trabalho nítido e perfeito, compondo-se de que mais bello e pittoresco, de mais admirável e encantador possue essa terra."[94]

O postal é agora o meio – por excelência - de veiculação da vista urbana, explicitamente gerada para registrar e propagandear o desenvolvimento da cidade. A edição de imagens segue, a princípio, padrões sobre temas e concepção visual a serem obedecidos. O formato associa duas ações: a documental e a simbólica. Essa dualidade atravessa a produção e a caracteriza.

A imagem urbana, um dos diversos temas veiculados pelo postal, passa posteriormente a confundir-se entre nós com o suporte, associação motivada por fatores diversos entre os quais a propaganda do desenvolvimento local. Deve-se ressaltar que o novo veículo vai responder por parte do papel de diversão e informação que a fotografia estereoscópica teve após sua introdução na década de 1860.

O postal é, talvez, uma das formas de difusão de imagem que melhor exemplifica a penetração da fotografia na esfera pessoal. Adotado de imediato como objeto de colecionismo, chega a assumir em seu auge um papel similar ao da prática de troca de retratos no século anterior.

Monteiro Lobato registra a aceitação do postal, em carta de 1904, quando freqüentava o último ano da Faculdade de Direito no Largo S.Francisco: "Minha irmã mostrou-me hoje o teu 'postal'. É a mania de agora. Ha quem deite no correio vinte, trinta 'postais' por dia, com 'pensamentos'. Circulam muitos retratos da Lina

Cavallieri, da Bela Otero e da Cleo de Mérode, amante do rei Leopoldo da Bélgica, um insigne tranca realengo"[95].

A menção a fotos de celebridades indica a diversidade de opções temáticas, que aparentemente ajudam a estimular a fixação de outro hábito: o álbum de fotografias, reunindo retratos, postais e outros objetos de interesse pessoal. O formato postal apresenta ao longo do período vertentes diversas, em que outras funções são agregadas: de retratos de celebridades, tema que logo partilhará com figurinhas e brindes como as estampas Eucalol, ao uso como eventual recurso jornalístico como ocorre, por exemplo, no momento que sucede à revolução de 1924.

O período vê surgir um conjunto crescente de editores explorando o segmento, reunindo nomes como F. Manzieri, a própria *Casa Garraux*, Rosenhaim... Na década de 1910, ganham espaço as extensas séries editadas por Malusardi. Os fotógrafos procuram também ocupar uma parte do mercado, alguns continuando uma prática anterior de edição de estampas como Gaensly, outros de forma ocasional como Valério Vieira. Aparentemente, o mercado leva à predominância das casas editoriais, em alguns casos dando vazão regular da produção de fotógrafos como Gaensly, publicado por vários editores, em especial Malusardi.

A introdução do postal é, noutra direção, um meio fundamental para a expansão da fotografia além da esfera pessoal, horizonte marcado pelo retrato. O formato cria um sistema de circulação mais amplo em que a imagem urbana ganha destaque.

Com certeza, os padrões de edição predominantes valorizam os novos edifícios públicos, que se confundem com a presença do Estado. No entanto, esse procedimento não esgota toda a produção. A simplificação mascara quanto o suporte postal veicula imagens do cotidiano, das praças, e como ele complementa outro fenômeno, que será comentado adiante, o das revistas ilustradas.

Aqui, porém, acrescenta-se o novo fenômeno da presença da cor, através da introdução da cromofotolitografia. Embora a captação fotográfica em cor esteja disponível entre nós com a difusão da autocromia entre fotógrafos amadores de maior refinamento ou para uso restrito de fotógrafos profissionais, sem alcançar uma difusão pública[96], a cor será artificial enquanto captação, mas a mais real de todas enquanto simbologia.

Essa cor aplicada abusa do aspecto pictórico, ecoando um segmento da produção fotográfica, presente desde a penúltima década do século XIX com a fotopintura.

Após a década de 20 a voga do postal reduz-se, mantendo o formato sua presença enquanto suporte para os retratos de lambe-lambe[97].

Um conto de Mário de Andrade, publicado em 1939, indica resquícios do papel representado por essas imagens: "Nas vésperas de minha partida, Benedito veio numa corrida e me pôs nas mãos um chumaço de papéis velhos. Eram cartões postais usados, recortes de jornais, tudo fotografias de São Paulo e do Rio, que ele colecionava. Pela sujeira e amassado em que estavam, era fácil perceber que aquelas imagens eram a única Bíblia, a exclusiva cartilha do negrinho."[98]

A sociedade em festa

O potencial dos sistemas de reprodução mecânica da fotografia difundidos no país a partir da última década do século XIX alterará completamente o modo de produção e circulação de imagens. A moda do cartão postal permite uma efetiva ampliação da presença de imagens de toda espécie, mas com ampla predominância da vista urbana, atingindo até mesmo os momentos e espaços mais íntimos[99].

O impacto do fenômeno será maior ainda quando associado à imprensa. Se as revistas ilustradas de meados do século anterior permitiram o exercício do uso da imagem como mídia, as novas possibilidades ganham outra configuração no Brasil neste momento. Primeiro na cidade do Rio de Janeiro e depois nas principais cidades surgem as revistas ilustradas.

Ricardo Mendes **1.versão**

A segunda dentição da associação imagem e imprensa tem um impacto marcante na atmosfera dos novos tempos, na "modernidade". O escritor Olavo Bilac, cujas crônicas revelam esses aspectos, escreve o texto de abertura da edição de lançamento da revista carioca *Kósmos: revista artística, scientifica e litteraria*, em janeiro de 1904, elencando entres os índices do novo tempo a cidade, o cinema e a revista.

Pouco após surgem em São Paulo as primeiras edições locais, concorrendo com os fortes veículos cariocas como a *Revista da Semana* e *Sei Tudo*, ou *O Malho*, *Tico-Tico* e *Fon-Fon,* editadas por grupos rivais. As revistas paulistanas terão de disputar o mercado, adequando-se ao padrão já estabelecido. Periódicos paulistanos como *O Pirralho* ou *O Parafuso*, muito timidamente passam a empregar a fotografia em complemento ao desenho.

O Pirralho - "semanário ilustrado d'importancia evidente" – anuncia-se em 1913 "o jornal das moças, porque , o jornal do concurso de belleza e das reportagens e instantaneos chics", (...) , o jornal dos Sportmens (sic), porque está "reorganisando excellente reportagem de sport, turf, patinação e regatas, com photographias"[100]. No entanto, grande parte desses "instantâneos" é constituída de pequenos versos, ou textos em prosa, a moças da "sociedade", assinados por Kodak[101]. Quando as fotografias crescem em número nos anos seguintes, esses poemas começam a partilhar espaços com imagens sociais de "Kodak do Pirralho" ou "Os nossos instantaneos".

O uso das imagens nas revistas ilustradas é então nitidamente voltado para o colunismo social. Misturam-se crônicas e imagens de eventos sociais, procedimento adotado até por aqueles periódicos de maior ambição cultural, como a carioca *Kósmos.* O lançamento em São Paulo da revista *A Cigarra*, em 1914, com uma tiragem de doze mil exemplares, fornece-nos um modelo para análise dessa nova imprensa, suporte para um colunismo social intenso. Busca-se atingir aparentemente um público feminino, embora o perfil geral dessas publicações não se caracterize de modo exclusivo por tal direcionamento.

As legendas insistem em lembrar de seus "instantâneos", cobrindo eventos como o corso na avenida Paulista, com as imagens de um único acontecimento concentradas numa só página.

ensaio
revistas ilustradas

(selecionar capas e reportagens de rua)

Esse acúmulo visual pode ser interpretado como reflexo de uma procura de barateamento de custos ao agrupar o maior número de fotos, utilizando um único clichê, mas também como sinal de uma "inflação de imagens". Essas cascatas de fotografias, em que grupos e grupos de pessoas se voltam para a câmera exibindo-se, são objetos de uma diagramação que não só as concentra, mas as recorta e sobrepõe como a instaurar uma cornucópia.

O mundo parece desabar das páginas no lar de cada leitor. Corsos, partidas de futebol, tardes no *Jockey*, festas, todos se exibem para a câmera, para o onipresente repórter fotográfico.

Um novo personagem das ruas: o repórter fotográfico

Ele está lá em toda parte: o "nosso fotógrafo", como identificam os editoriais. E mais ainda, pois associado com seu par o cinegrafista torna-se tema sub-reptício, presente na imprensa, nos filmes e além.

Entre os primeiros profissionais encontra-se Aurélio Becherini (1876-1939), atuando durante anos para o jornal *O Estado de S. Paulo*, além de *Correio Paulistano* e *Jornal do Comércio,* bem como as revistas *Vida doméstica*, *Cri-Cri*, *Santa Cruz* e, "logicamente" *A Cigarra.*

Logo este novo homem das ruas – o repórter fotográfico – ganha fama, torna-se conhecido socialmente, na medida que os principais eventos sociais passam a ter na figura do fotógrafo um elemento indispensável. Nomes como Mazza, Barros Lobo ou Guglielmo passam a ter notoriedade.

Uma breve menção a esse último fotógrafo, em *O Pirralho*, em 1914, indica a onipresença desses personagens e alguns incômodos: "...nem bem o Guglielmo apparece nas Corridas, no Corso, no Velodromo, no Parque, no Municipal, no Skating, nos picnic, todos se preparam para a chapa – um chapão - chegando muitos … a tapar os ouvidos de medo do magnesio"[102].

O fenômeno da revista ilustrada parece ter motivado na década de 1930, aparentemente para combater a concorrência destes mesmos periódicos, a adoção por parte dos jornais de cadernos com farta iconografia. É o que fazem o *Diário de S. Paulo* e, com maior destaque, *O Estado de S.*Paulo, através do *Suplemento de Rotogravura.*

As revistas ilustradas captam uma aparente evidência. A vida urbana paulistana ganha desde o final do século XIX uma nova "forma". Ou, com maior precisão, o mundo da rua que sempre pertenceu aos mercadores, pedintes, aos prestadores de serviços, ganha intensidade e novas configurações.

ensaio
lambe-lambe (Luz)

(em especial postais com símbolos judaicos)

São Paulo, em seu crescimento explosivo das últimas décadas, adota ares antes apenas possíveis na antiga Corte, agora capital Federal: o Rio. A imprensa e "seus fotógrafos" atuam como registro e veículo dessa vivência em transformação. Neste momento, a fusão entre um jornalismo que mescla reportagem e colunismo é clara.

ensaio ******
flagrantes de pedestres

(fotos seqüenciais)

acervos diversos

As imagens no turfe ou no "novo" esporte do futebol mostram o que interessa: o público. Levará alguns anos para que se pense em virar as câmeras para o outro lado. Por outro lado, esses periódicos inauguram um gênero entre nós: o "instantâneo", entendido como cenas das ruas, registros do "footing", do desfile social[103].

Essa associação rua e fotografia terá seus desdobramentos tanto na figura do lambe-lambe, que surge nas primeiras décadas, oferecendo seus serviços em parques e praças, mas, em especial na presença de uma modalidade muito especial de comércio de imagens, em que os pedestres são flagrados em plena rua, quando são a alma das ruas.

O "typo popular" e a classe ociosa: comércio de imagens e propaganda

ensaio
Vincenzo Pastore

acervo: IMS

Os habitantes de São Paulo registrados nas fotografias, entre 1860 e 1920 parecem constituir dois grupos distintos. Num primeiro momento, as imagens das ruas pouco indicam de seus hábitos, seu tipo físico. Parecem então recolhidos ao espaço do estúdio fotográfico, para aonde acorrem aqueles que tem condição. Então, pouco antes do final do século, tudo se altera. As ruas, vistas nas fotografias, ganham vida.

Essa passagem, no entanto, não é tão simples. É o que parece indicar breve nota em *O Estado de S. Paulo*, em 1903: "Pedem-nos que chamemos a attenção da polícia para uma turma de desocupados que andam em diversas ruas do Braz tirando ostensivamente photographias das pessoas que se acham nas janelas e saccadas das ruas."[104]

Mas as ruas sempre foram habitadas e representaram o momento por excelência da vida urbana, em que convivência e confronto podem se estabelecer. E esse aspecto, bem como seu registro, não escapariam aos fotógrafos. Em 1906, Arthur Oscar Pereira Rangel, proprietário do estabelecimento *Photographia Universal*, à rua São Bento n.41 anuncia para breve uma mostra de seus trabalhos: "Na exposição devem figurar as personalidades mais em evidência do nosso meio literario e artistico, bem como os typos populares das ruas e os typos caracteristicos das pequenas industriais de S.Paulo." [105]

O homem das ruas parece surgir entre nós, com destaque, dentro de um gênero fotográfico que data do século XIX: o comércio de estampas de tipos populares. A tradição do registro era antiga; na Europa, em meados do século, por exemplo, seriam usuais as caricaturas de populares e vendedores das ruas de Paris e

Londres[106].

Na fotografia brasileira, essa produção pode ser identificada na obra de Christiano Jr no Rio de Janeiro nas décadas de 1860 e 1870, ou de Rodolpho Lindemann, em Salvador, onde edita a partir da última década uma das mais famosas séries sobre tipos populares, destacando a população negra.

Esse comércio de imagens não deixou sinais de ter conquistado alguma relevância em São Paulo[107], e mesmo o simples interesse em registrar os habitantes nas ruas e das ruas paulistanas é desconhecido por longo período. Em outras cidades, como Salvador e Rio de Janeiro, tal produção comercial é alvo de críticas negativas em nome da imagem do País[108].

As revistas ilustradas, como vimos, parecem indicar uma mudança de perspectiva. Trazem imagens de eventos sociais ou meros instantâneos de rua. E, além disso, aqui e ali, surgem os "typos populares". A inserção dessas imagens torna-se prática corriqueira, ainda que sempre isolada simbolicamente, com as legendas indicando claramente o registro de um "personagem".

Nesse contexto, constituem um conjunto único as fotos realizadas por Vincenzo Pastore (1865-1917), atuante em São Paulo desde a década de 1890 com seu estúdio de retrato.

Como o usual, o fotógrafo mantém uma produção pessoal destinada ao mostruário de produtos exposto em vitrines na entrada do estabelecimento ou na sala de espera. Como sempre, essas fotos são produtos de excelência, exemplificando o domínio de uma diversidade de técnicas e gêneros. Pastore, em especial, explora aqui os temas religiosos.

Fora do comum são, porém, as cenas de ruas, apresentando vendedores de vassouras na rua Direita, mulheres comerciantes de verduras e congêneres em frente ao antigo mercado junto à várzea do Carmo. Fora do comum é a presença dos negros, a convivência com migrantes italianos... Entre os "personagens das ruas", Pastore fotografa Leoncio, homem negro, que posa em imagens como *Leoncio touriste*, *Leoncio orador* e *Leoncio Photographo*. Outro personagem é um homem idoso, conhecido como Padre Bacalhau, cuja foto é editada sobre o título *Tradições... (um instantâneo)* [109]: "Quem não o conhece? É um dos typos mais populares de S.Paulo, o 'padre Bacalhau', apanhado com tanta naturalidade pela 'kodak' do hábil photographo sr. Vicente Pastore."[110]

Propaganda: os álbuns comemorativos

Se parte da população da cidade é objeto de um interesse específico, transformando-se em personagem, em tipos, que se incorporam a uma sistemática de produção e circulação visual, outros segmentos, de médio e alto padrão sócio-econômico, integram, estimulam e, por fim, submetem-se a outros gêneros de representação. É o que ocorre nas revistas ilustradas, panoramas sociais extensivos, com capas apresentando personalidades, quase sempre mulheres, em imagens que são enviadas às redações como cortesia dos estabelecimentos fotográficos.

ensaio
capas de revistas

acervo: --

Não há estudos, porém, que enfoquem essa construção visual de uma sociedade, que será uma das marcas constantes ao longo do século XX. Um outro veículo complementar, que realiza a mesma operação, em condições especiais, é formado pelas publicações comerciais, tematizando ora o país, ora determinada cidade ou estado.

A edição de álbuns comemorativos com farto uso de ilustrações é prática corrente no período. Empreendimentos comerciais quase sempre, esses lançamentos procuram traçar um quadro geral, com alguma preocupação histórica, mas muitas vezes sem conseguir disfarçar os mecanismos de financiamento das publicações. Aos textos apresentando os dados físicos e econômicos, sucedem-se perfis breves de personalidades da política e do comércio e indústria local.

ensaio
Álbuns do Centenário
(usar **apenas**

O Estado de São Paulo.

Ainda assim, parte dessas edições constitui fonte de especial relevância como registro histórico. Do ponto de vista de edição de imagens é usual a compilação de fotos de

diferentes origens, provavelmente oferecidas pelos interessados em participar das edições. Muitos fotógrafos profissionais conhecidos podem ser identificados, embora raramente creditados.

Barcelona: Société de Publicité Sud-américaine, Monte Domecq & Cia, 1918)

Acervo MP-USP

Um exemplo dessas edições é a publicação *Il Brasile e gli italiani*, iniciativa do jornal *Fanfulla*, em 1906. O projeto editorial não foge ao padrão; ambicioso traça não só um painel do Brasil, mas da presença italiana. Sobre a cidade inclui mesmo um panorama sobre a produção cultural, destacando os *oriundi*[111]. A edição de imagem sofre, apesar de identificação plausível de nomes como Gaensly, porém não creditada, pela ausência de uma unidade visual, de um padrão que atenda à mesma demanda simbólica do texto.

A proximidade das comemorações do centenário da Independência estimula iniciativas similares. Parece haver um encontro de interesses entre empresários editoriais e políticos de diversos escalões que desejam divulgar e construir uma imagem da "jovem" Nação.

A potencialidade renovada da indústria gráfica atenderá com regularidade essa demanda. O editor Roberto Capri é representativo dessas ações. Entre outros títulos, lança *O Estado de S. Paulo na commemoração do Centenário.* Aqui, o caráter comercial torna-se mais e mais evidente, com relações de estabelecimento, retratos de proprietários e funcionários a frente de seus estabelecimentos[112], seguidos por anúncios e anúncios.

Ainda assim essa produção editorial – os álbuns de propaganda – representa um episódio fundamental: estes livros abrigam um corpo visual voltado para o registro da contemporaneidade, de forma diferenciada das revistas ilustradas e dos postais, ambicionando um painel da sociedade local.

O resultado irregular, muitas vezes precário, vem da agregação de imagens de origem diversa e um projeto de edição gráfica pouco consistente. Raras exceções podem ser apontadas, como o álbum *O Estado de São Paulo*, organizado pela Société de Publicité Sud-américaine, Monte Domecq & Cia (Barcelona, 1918), no qual é nítida a intenção de traçar um perfil visual dos grupos dirigentes, seja no ambiente de trabalho e nos momentos de lazer coletivo, seja no recato do lar.

O resultado é surpreendente. Do ponto de vista sociológico, a elite política e empresarial, em especial essa última, é apresentada em ação no trabalho, posando com telefone em punho, numa composição atenta ao retrato em contexto. Em complementação, suas famílias surgem em fotografias que exploram o idílico, que registram seus ambientes de convívio.

Não existem referências de autoria de imagem, mas o tratamento visual, a uniformidade das situações e composições, todos estes elementos revelam uma unidade, que resulta em um dos documentos visuais de excelência sobre a sociedade "paulistana" em formação.

O potencial da fotografia como veículo de propaganda, em especial propaganda de Estado, está presente de modo crescente desde a virada do século. É difícil distinguir como se mesclam argumentos que aproximam propaganda e ensino. E tal espírito está disseminado (e de forma contagiosa) na produção visual do período.

O cinema paulistano, no segmento documentário, seguirá por caminhos similares. E, talvez, o resultado mais elaborado seja o "documentário" em longa-metragem *São Paulo sinfonia da Metrópole* (Rex Filme, Rodolpho Lustig e Adalberto Kemeny, 1929). Em parte, filiando-se ao gênero sinfônico, em que a referência a *Berlim, a sinfonia da metrópole* (Walter Ruttman, 1927) será uma constante, o produto final na obra paulistana mostra contradições entre uma nova proposta estética e formas precárias de produção, o que leva a agregar a um primeiro segmento obediente ao gênero outro constituído por cenas documentais de caráter convencional.

No caso da fotografia, a emergência local de propostas procurando articular uma visualidade nova, de modo integralizador, terá seu melhor exemplo através da revista *S.Paulo*. Editada apenas por dez números entre 1935 e 1936, a revista surge

aparentemente como fenômeno isolado, mas representa uma tentativa de adoção de novos padrões de edição gráfica, em especial de uma relação texto e imagem diferenciada. A ruptura na forma de pensar a fotografia como veículo e, no que interessa , enfocando a cidade não terá porém continuidade. Ao menos, enquanto modelo que possa ser efetivamente aplicado em sua radicalidade[113].

O público parece corresponder de imediato à proposta, esgotando a primeira edição com 40 mil exemplares em menos de uma semana. A revista, editada mensalmente, tem um programa claro: apresentar o "desenvolvimento" do Estado na gestão do governador Armando de Salles Oliveira, candidato à presidência da República.

A equipe de redação reúne Cassiano Ricardo (1895-1974), Menotti del Picchia (1892-1988) e Leven Vampré, os dois primeiros ligados ao campo literário, além da larga experiência na imprensa. Conta ainda com a participação dos fotógrafos Benedito Junqueira Duarte (1910-1995) e Theodor Preising (1883-1962). Desconhece-se, porém, o autor efetivo do projeto gráfico adotado; ainda que seja certa a participação de Lívio Abramo no empreendimento é provável que o resultado gráfico seja o resultado de uma interação da equipe, em especial, entre Abramo e Duarte.

ensaio
Revista S.Paulo
(selecionar páginas duplas e capas)

acervo: IHGSP (etc)

Revista de grande formato (44 x 30 cm, 24 páginas), impressa em rotogravura, permitindo assim uma qualidade de reprodução de imagens fotográficas superior à média da imprensa, destaca-se de imediato por privilegiar a imagem sobre o texto.

E vai além, a imagem estabelece o encadeamento da revista, desaparecendo quase a separação entre matérias. As imagens fundem-se, estabelecendo um ritmo visual e agregando o texto como forma visual. A cidade de São Paulo é o local privilegiado, como sede das principais instituições de Estado, reestruturado em busca de uma modernização operacional, e como local em transformação: a "construção" – a obra civil - torna-se mais importante que os próprios edifícios.

Belmonte (1896-1947) - desenhista, escritor... – é um dos contemporâneos que comemora o lançamento da revista, num contexto que ele caracterizaria como dominado por publicações voltadas para o colunismo social[114]: "Faltava-nos a revista-cinema: aquella, que, ao en vez de nos dizer ao ouvido, infindavelmente, uma longa serie de factos e conhecimentos, erguesse simplesmente o braço e nos apontasse tudo isso. Nós queriamos 'ver para crer', isto é queriamos ser homens do nosso século, folheando uma revista como se estivéssemos assistindo a um film cinematográfico./ Foi então que surgiu 'S.Paulo'/ Prodigio do genio paulista, 'S.Paulo' não conversa fiado, nem perde tempo em contar: mostra./Mas não mostra como um cicerone enfastiado que, de dedo hirto, acaba por tornar-se enfadonho a custa de repetir-se. Mostra como uma tela cinematographica, da maneira mais clara, mais artística, mais convincente possível, num prodigio de syntheses que tem sido a causa essencial do seu indiscutivel successo."

A reconstrução de uma São Paulo em imagens

Em novembro de 1905, o jornal *Correio Paulistano* traz um anúncio de lançamento de *S. Paulo Antigo e S. Paulo Moderno*, editado pela Vanorden & Cia: "Album contendo 104 páginas e mais de 150 gravuras, demonstrando com vistas comparativas a transformação de S. Paulo desde sua fundação até hoje, e um curto resumo histórico dos principaes edificios ou dados biographicos dos vultos notaveis..."[115]

S. Paulo antigo e S. Paulo moderno: 1554-1904, organizado por Henrique Vanorden, Nereu Rangel Pestana e Jules Martin, marca um momento significativo para a história visual da cidade.

A edição integra um conjunto de projetos memorialistas que vão surgindo procurando recuperar um passado recente - uma "paisagem"-, período em fase acelerada de modificação nas últimas décadas. No tocante à fotografia, surgem as primeiras iniciativas de coletar e organizar imagens; surgem as primeiras menções a colecionadores e iniciativas mais instrumentalizadas, como veremos, constituindo formalmente um primeiro boom historiográfico. Outro aspecto é o início de edições sobre a história urbana que começam a fazer uso das imagens, ainda que como ilustração ou instrumento acessório.

Nessa etapa da construção de uma memória visual a fotografia é mero objeto, sem "autor", sem origens. O contexto em que se dá tal processo, de fontes esparsas em associação com o próprio fato de uma produção reduzida e irregular, leva seus autores a reunir o maior número de documentos visuais. Assim estilhaçam-se conjuntos como o de Militão e outros fotógrafos, perdem-se álbuns, ao mesmo tempo em que novos conjuntos se constituem.

O esforço memorialista nessa primeira fase é marcado por duas apropriações da fotografia de caráter distinto, que deixarão marcas na iconografia paulistana. Ambas apresentam soluções diferenciadas ao fazer uso da fotografia, ora como fonte documental, ora como instrumento de pesquisa.

Em 1917 assume a direção do Museu Paulista – o Museu do Ipiranga – Affonso de Esgragnole Taunay (1876-1958), que desenvolverá uma série de projetos de mostras enfocando o centenário da Independência[116]. Essas ações resultam em dois núcleos que tiveram na fotografia uma fonte relevante, gesto amplificado ao considerarmos o papel único do museu no contexto paulistano.

A primeira ação compreende a elaboração da maquete da cidade em 1841, a partir da cartografia existente, contando com o apoio documental da cobertura realizada por Militão em 1862 e outras imagens contemporâneas atribuídas ao mesmo fotógrafo. A segunda volta-se para a produção de uma iconografia paulistana.

Taunay adota na constituição de uma iconografia da cidade, não as imagens fotográficas em si, mas a sua transposição para a pintura. O resultado é curioso, no contexto paradoxal que se cria: pinturas reconstituídas apresentadas lado a lado com documentos textuais originais rigorosamente aferidos.

Para atender à encomenda, Taunay conta com pintores como Benedito Calixto e José Wasth Rodrigues. A elaboração das telas a óleo faz uso intensivo das fotos não apenas para reconstituição de espaços, mas agregando detalhes como transeuntes, ou eliminando outros, sempre em busca de "cor local".

Assim, embora Taunay faça uso da fotografia como fonte para essa produção iconográfica, valorizando o aspecto documental, ele ao mesmo tempo neutraliza qualquer importância que seja possível atribuir a todas as formas de expressão visual como registro histórico, na medida que são tratadas como mero meio de ilustração.

Quase em paralelo à iniciativa de Taunay, durante a passagem pela prefeitura de Washington Luiz (1869-1957), entre 1914 e 1919, um conjunto de oito volumes de álbuns fotográficos será organizado, constituindo o núcleo aglutinador das fotografias remanescentes produzidas no século anterior.

Sobre a origem de tal gesto fundador pouco se sabe. Certamente, a presença do fotógrafo Aurélio Becherini (1876-1939), repórter fotográfico, e sua proximidade com o prefeito, cujo interesse por história local é conhecido, devem ter motivado o início do processo de elaboração dos álbuns. Becherini passa a reunir o maior número possível de imagens da cidade e, a partir delas, estrutura os registros contemporâneos, adotando a estratégia comparativa de Militão.

Todo o conjunto apresenta assim a mesma estruturação, articulando imagens realizadas em três períodos. Raros momentos fogem a esse procedimento, quando muito para inserir alguma imagem cuja correspondência não é mais possível, ou para registrar uma obra remanescente.

A consciência da perda física da cidade é evidente. O aspecto humano escapa totalmente ao projeto, registro impossibilitado até mesmo pela estratégia adotada. Ao mesmo tempo, ao agregar todo o conjunto sob essa lógica perderam-se informações eventuais de autoria ou forma original de edição das imagens aqui reunidas.

Esses álbuns, bem como os respectivos negativos, percorrerão um longo percurso, sem maior visibilidade. As imagens, adquiridas pela municipalidade, acabam esquecidas. Quase vinte anos depois, parte do conjunto será "descoberto" nos

porões da Prefeitura, ocupando então um dos Palacetes Prates na rua Libero Badaró.

O achado envolve o fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, então funcionário do Departamento de Cultura, cujo irmão mais velho Paulo Duarte é assessor próximo ao prefeito Fábio Prado. Benedito Duarte irá estruturar nos anos seguintes a seção Arquivo de Negativos, a partir desse conjunto, e agregando a documentação que realiza registrando as obras da prefeitura na década de 1940 durante a administração Prestes Maia.

O novo serviço, cuja originalidade merecerá uma observação no artigo *A fotografia no Brasil*, de Gilberto Ferrez, em 1946, constitui[117] o primeiro arquivo de imagens fotográficas da cidade. Ao mesmo tempo, constitui o início de uma documentação da cidade, de forma sistemática, empreendida pela municipalidade.

Entre 1938 e 1945, Duarte registra obras como a retificação do rio Tietê, a construção do estádio do Pacaembu, a abertura da avenida Nove de Julho e do túnel sob o espigão da Paulista. Em paralelo, identifica com cuidado os registros dos álbuns de Washington Luiz, atento à documentação textual existente. No entanto, se a fotografia encontra um uso documental em base permanente, a memória sobre seus autores, usos e funções originais será simplesmente ignorada. Nem mesmo Militão terá seu nome registrado.

O longo arco, que se estende entre 1900 – a cidade de Gaensly – e o final da década de 1920, compreende, como vimos, episódios fundamentais para a história da fotografia local. Não apenas como produção e captação; mas efetivamente como sistema integrado de geração e circulação de imagens, a serviço de demandas diversas como o jornalismo e a propaganda, que articuladas constroem uma imagem da cidade.

É nessa Babel que irá atingir seu primeiro milhão ao final do período que ganham forma vetores formativos do imaginário da metrópole, de sua expressão visual[118].

A cidade e o andarilho: rumo à década de 1950

O processo de constituição do repertório visual da cidade analisado até este momento aponta a diversidade de fontes, da documentação técnica a empreitadas comerciais. No entanto, a apropriação da cidade pela fotografia começa desde o final do século XIX a realizar-se também através do gesto individual.

Ensaio
ANDARILHO

Anônimo Melhoramentos (ladeira da Memória, rua Florêncio de Abreu ou cruzamento da rua Direita

acervo Melhoramentos

O uso da fotografia por amadores, de praticantes eventuais a fotoclubistas, terá em alguns momentos seu foco sobre São Paulo. Constituem assim interpretações, diários, relatos de experiências, destinadas em princípio a permanecer restrito ao universo pessoal de seus realizadores.

As cidades privadas

No entanto, apenas uma parte residual destas *cidades privadas* que vão sendo elaboradas, acepção possível em confronto ao conjunto maior de imagens geradas pelo comércio ou pelo Estado por exemplo, encontrarão décadas mais tarde uma visibilidade social de maior escala. Tais gestos de reinserção modificam continuamente – amplificando ou mostrando novas possibilidades – nossa relação com a cidade e suas fotografias, suas imagens[119].

Nesse processo de reinserção, muitas das *cidades arrasadas* pelos ciclos de mudanças econômica e urbana ressurgem, imagens sujeitas também a novas funções, deslocamentos e crivos de leitura.

Desse fenômeno participam também "descobertas" como a produção pessoal do fotógrafo Pastore, anteriormente apresentada, com suas fotos de ruas realizadas na década de 1910. Mas interessa destacar agora olhares que representem um espectro mais diversificado entre os habitantes da cidade, seus autores[120].

As imagens que abrem este segmento constituem um exemplo dessa produção. Tratam-se de fotografias elaboradas na virada da década de 1920 para a seguinte realizadas por um fotógrafo anônimo, muito provavelmente um amador. Integrando o acervo da Editora Melhoramentos, essas fotografias terão um uso secundário em álbuns fotográficos lançados pela empresa na década de 1950[121].

O conjunto remanescente, embora sem referências autorais, revela uma uniformidade no tratamento formal e nos aspectos técnicos, o que permite garantir a sua integridade autoral. Em pouco mais de quarenta imagens, esse fotógrafo anônimo desenvolve um passeio ao longo de ruas do Centro Velho, bordejando o vale do Anhangabaú e o Parque Dom Pedro. Seu olhar é sensível à luz. Tardes ensolaradas muitas vezes, ruas vazias quase sempre, talvez no outono, atento aos acidentes urbanos: trilhos, pisos, fios elétricos em profusão, que são incorporados à composição. Uma cidade em seus momentos de calma, em contraste com a imagem do cruzamento agitado da rua Direita com a São Bento.

Outro ensaio sobre a cidade, realizado em meados da década de 1930, virá à tona em 1994. Também de dimensões reduzidas, essas imagens apresentam igualmente um passeio através da cidade. Este corte, realizado de modo pouco usual por ruas que atravessam trechos inexplorados visualmente até agora, foi feito por outro *flâneur*: o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908).

Munido de uma moderna câmera 35 mm, em oposição ao equipamento de formato maior utilizado por nosso fotógrafo anônimo anteriormente mencionado, Lévi-Strauss atravessa a cidade, descendo rumo ao centro a partir de sua casa na rua Cincinato Braga. Reunidas em livro, editado em 1996[122], a São Paulo de Lévi-Strauss apresenta dois aspectos. O primeiro, representado pelo olhar que vagueia e não privilegia os marcos convencionais, os grandes edifícios, mas seus contrastes com o contexto imediato[123]. O segundo pela presença humana, do carnaval, da escola de samba nas ruas da Barra Funda.

A cidade visualizada por estes dois andarilhos é um tecido em transformação. No entanto, mais do que os aspectos físicos é a mudança na paisagem humana que marcará intensamente a década seguinte. Com o conflito europeu, outra diáspora, como a que transformara muito antes a cidade num povoado de acento italiano, ampliará a diversidade dos cidadãos paulistanos. Agora, o centro do mundo será a praça dos Correios, quando velhos conhecidos surpreendentemente podem se reencontrar ou quando novos mundos podem ter lugar[124].

Ensaio
Lévi-Strauss

Rua Anhangabaú vista da rua Libero Badaró, os novos marcos despontam sobre o casario modesto.

acervo IMS

As cidades do Estado

Se novos olhares constroem a cidade que segue rumo às comemorações do Quarto Centenário, o Estado e os representantes do mercado editorial estão atentos, e muitas vezes próximos, na apresentação do fenômeno urbano paulista.

O tom de fundo desse conjunto de imagens é marcado pela propaganda, traço constante e recorrente. Nem por isso, a produção é solidária e sem interesse. Até mesmo experiências excepcionais como a revista *S.Paulo* podem ser encontradas, como vimos anteriormente.

A década de 1950 será porém marcante, com uma produção contínua e com características excepcionais. Um exemplo, quase ao acaso, pode caracterizar um "gênero" editorial.

Em 1949 é publicado pela Livraria Martins o *Guia pitoresco e turístico de São Paulo*. O título é curioso, pois a publicação pouco guarda de um guia turístico enquanto diretório de serviços e orientação. A capa, ao invés de uma fotografia, faz uso de uma ilustração, de autoria de Nico Rosso, em que portões abrem para parque emoldurado pelo *skyline* da área central. Uma solução algo canhestra, sem relação direta com conteúdo e forma do livro, em que texto e imagem têm destaque similar.

Editado em português e inglês como seria praxe por todo o período, chama atenção logo apos à apresentação a relação dos autores, encimada pelo fotógrafo Jean Manzon (1915-1990). Francês, radicado no Brasil há pouco menos de uma década, Manzon é uma celebridade emergente no panorama fotográfico, tendo atuado no DIP,

departamento de propaganda federal e na revista *O Cruzeiro*.

Uma leitura da apresentação revela com clareza a fórmula que será partilhada por grande parte do gênero: "Um *Guia Pitoresco e Turístico de São Paulo* não poderia deixar de ser dinâmico, movimentado, vibrátil e conciso. Teria que dar, em poucas páginas, uma visão da terra, do homem e das suas conquistas, iniciativas e empreendimentos. É o que pretende esta publicação. Ele nada mais é do que São Paulo visto de relance, numa sucessão de imagens quase cinematográfica e num ritmo que é o próprio ritmo da vida moderna."

Segue-se o encadeamento de temas que se tornará um *leitmotiv:* novos edifícios, automóveis, avenidas e parques, ensino e instituições, cultura e ciência, monumentos e museus, esporte e vida noturna. Ao final, apresentam-se aspectos do interior do Estado, visto como local de trabalho marcado pela agricultura, e como local de lazer no *weekend*.

A edição visual dá ênfase às imagens, que ocupam as páginas impares. A presença do novo dá a tônica. Os edifícios centrais e as avenidas procuram constituir uma cidade funcional, como reforça continuamente o texto. O Vale do Anhangabaú apresentado como "vale do povo", local dos eventos cívicos, é na verdade imenso estacionamento, ocupado por parte da frota de 70 mil veículos que circulam na cidade, dado mencionado no texto.

Imagem
Guia Pitoresco...

Garota carregada de livros em frente à Biblioteca Municipal Mário de Andrade.
(ou vendedora...)

Jean Manzon

coleção Ricardo Mendes

Logo outro aspecto surge na narração através das referências reiteradas à administração estadual de Adhemar de Barros, ainda que o que se evidencie nas imagens seja obra direta da municipalidade. O fato construtivo e a eficiência nos transportes são as linhas relevantes. O aspecto humano é completamente acessório. Quando surge, apresenta-se de forma próxima à publicidade: como a garota carregada de livros frente à nova Biblioteca Municipal, retratos que indicam o uso de flash à luz do dia, resultando aqui numa imagem de maior artificialidade. Os únicos aspectos mais antigos da cidade surgem nas imagens da torre da Estação da Luz e no Palácio das Indústrias, ainda referências simbólicas e funcionais não superadas.

É curiosa a solução visual empregada no segmento final dedicado ao interior do Estado, quase sempre através de fotografias aéreas, entremeadas de retratos de tipos humanos do interior compostos segundo uma imagética própria do período Vargas.

Embora a publicação destaque as imagens, a edição visual é canhestra, com o uso de fotos horizontais dispostas no sentido da altura do livro. As imagens parecem ter sido reenquadradas sem maior apuro. E Manzon revela-se melhor repórter do que paisagista.

Entre propaganda e história: o livro fotográfico

A proximidade das comemorações do Quarto Centenário anima a produção editorial, mas não só de livros de imagem. O período corresponde a uma imensa elaboração historiográfica, que vem crescendo há mais de dez anos. Agora o quadro é distinto do primeiro "boom" historiográfico do início do século. Existe um campo cultural mais ampliado, através não só da Universidade de São Paulo, mas também de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo ou instrumentos mais consolidados como o Arquivo Histórico Municipal, Museu Paulista...

Imagem
Peter Scheier

Monumento às Bandeiras, na capa de *Seleções*, janeiro de 1954.

coleção Ricardo Mendes

O momento é importante para a cidade enquanto resgate simbólico, busca de inserção numa tradição, embora sua conformação física e população participem de um fenômeno urbano que mal completa cem anos efetivamente.

Seria oportuno inquirir se a imagem fotográfica será objeto de uso inovador como fonte visual por parte da produção historiográfica neste momento.

A impressão geral aponta para a direção contrária. Um exemplo característico é a conhecida obra de Ernani da Silva Bruno: *História e tradições da cidade de São Paulo*. Extenso, em seus três volumes, o livro publicado em 1954 pela Livraria José Olympio Editores apresenta um uso intenso da iconografia paulistana, mas estritamente como ilustração, peça de apoio ao texto. Nem por isso, talvez por decisão dos editores, o

bloco final deixa de ser marcado por uma tônica similar a comentada anteriormente sobre as "melhorias" urbanas ou sobre a extensão da massa de prédios.

O investimento imagético maior parece reservado às ilustrações de Clóvis Graciano. A edição, contudo, permite uma circulação ampliada do importante repertório visual reunido pelo Arquivo de Negativos, do Departamento de Cultura do município.

Eis São Paulo!

A produção visual sobre São Paulo na década de 1950 é caracterizada pela presença de uma variada oferta editorial[125]. Embora muito diversificado, é possível identificar dois pólos significativos neste panorama.

O primeiro deles gira ao redor da Livraria Kosmos Editora, com presença no Rio e em São Paulo, através de seu editor Stefan Geyerhahn. Desde o final da década de 1940, a empresa edita livros de imagem sobre o Brasil ou temas regionais. A estratégia é similar em ambos os casos, reunindo em cada projeto a produção de um grande número de fotógrafos e adotando estratégias de edição de imagem que exploram, por exemplo, o contraste do desenvolvimento urbano e fabril do Sudeste com o passado de Minas e Bahia e a natureza tropical da Amazônia.

Difícil não encontrar entre os fotógrafos de cada publicação nomes que se tornarão referência na história da fotografia brasileira. De repórteres fotográficos como José Medeiros a fotoclubistas como José Yalenti, de publicitários como Chico Albuquerque a fotógrafos industriais como Hans Gunter Flieg. Porém, o mosaico apresentado, independente do maior cuidado gráfico, não permite caracterizar um olhar fotográfico definido, apenas seguir uma fórmula.

Um episódio, no entanto, marca essa produção de modo especial através da presença do fotógrafo Peter Scheier (1908-1979). Atuando em vários campos, da fotografia industrial a reportagem social, Scheier representa um fenômeno raro no contexto da fotografia brasileira na década de 1950 pela série de títulos editados.

Ensaio
Peter Scheier

(selecionar de *São Paulo fastest growing city*)

coleção ??

Em 1954 lança pela Kosmos *São Paulo: fastest growing city in the world*[126]. Impresso na Holanda, com edição de luxo numerada de 350 exemplares, além de duas tiragens com números entre 4 e 5 mil exemplares, o livro traz texto, em inglês e francês, de Frank Knox e, num folheto incluso com texto em português, de Sérgio Milliet. A narrativa porém não foge ao imperativo da propaganda. A cidade é apresentada como local da funcionalidade. Da excelência na moradia e no transporte, ao alcance de todos.

O segundo vetor de destaque na produção editorial é representado pela Editora Melhoramentos, empresa de longa tradição na cidade, com expressivo parque industrial.

Sua produção é mais volumosa, continuamente reeditada, com tiragens maiores. Através da série *Isto é*, a editora lança seu livro de imagem sobre a cidade: em 1951 publica *Isto é São Paulo.* Dois anos depois, o livro alcança a quarta edição. Em 1963, a sexta edição marcava a permanência no mercado – "completamente atualizada" – em cinco línguas, com tiragem de 8 mil exemplares.

Os títulos da série seguem os padrões já comentados, no entanto a qualidade e tratamento gráfico são menos cuidados em comparação com as edições da Kosmos.

anúncio
MELHORAMENTOS
O mais completo documentário.... *Seleções*, 04.1954.

coleção Ricardo Mendes

Além de outros títulos sobre a história da "metrópole", integrando conjunto que a empresa anuncia como "O mais completo documentário sobre o IV Centenário de São Paulo", é lançado em 1953 *São Paulo antigo, São Paulo moderno: álbum comparativo*, em que adota o efeito comparativo para acelerar o contraste entre velho e novo[127].

A editora inclui nesse conjunto a edição, em 1954, de *São Paulo: álbum com fotografias em cores*, do fotógrafo alemão Kurt Peter Karfeld. Com texto de Francisco Prestes Maia, a edição marca o início de um segmento editorial que terá continuidade, apresentando a produção de fotógrafos estrangeiros sobre o país. Os viajantes do

século XIX retornam com outras roupagens: menos ciência, mais propaganda.

Karfeld edita ainda pela Melhoramentos dois títulos, um dedicado ao Brasil, outro ao Rio. A apresentação na edição sobre São Paulo indica, de forma secundária, como a expansão deste gênero de produto editorial era uma voga mundial. Esta obra de Karfeld e a série programada pela editora, que incluiria outros títulos sobre o Paraná e as "quedas de Iguaçu", integra uma produção mais ampla do fotógrafo, que já enfocara aspectos da Europa e da América[128].

O diferencial maior é o uso da cor. A edição visual foge um pouco à "norma" com a presença mais expressiva de panoramas da cidade, com planos gerais a partir de pontos mais distantes valorizando o contraste do centro edificado com os bairros periféricos e seu casario baixo. A extensão da área urbana e o trânsito central parecem assim mais atraentes do que a arquitetura nada expressiva. Sim, estão lá os bairros elegantes ou prédios de destaque como a Biblioteca Municipal, mas também imagens curiosas como o panorama do Bairro do Sumaré que muito pouco contraste apresenta em seus terrenos vazios e casario esparso com a imagem de Pirapora. A função propaganda parece afastada. A funcionalidade é substituída pelo interesse na diversidade[129].

Imagem
Kurt Karfeld

(selecionar em *São Paulo)*

coleção Ricardo Mendes

A produção editorial sobre São Paulo é claramente marcada, não por um passado, nem mesmo pela pujança aparente da cidade. Ela é vista enquanto funcionalidade, local de acesso "pleno" a serviços, terra de oportunidade. A lógica publicitária impede a manifestação da contradição, a menos que possa ser subvertida e incorporada como exceção, como resquício em desaparecimento, como o velho que dará lugar ao novo. Seus habitantes não podem fugir à regra, são cidadãos exemplares e "felizes". São personagens.

Assim, talvez seja possível apontar como a obra que melhor expresse esse programa o livro *Eis São Paulo!* Publicado em 1954 pela Editora Monumento, braço editorial da Cia Lithographica Ypiranga, o livro foi organizado por Theo Gygas, trazendo textos de Guilherme de Almeida. Gygas, fotógrafo eventual, utiliza imagens selecionadas de um conjunto de oito mil, produzidas na maior parte por Georg Paulus Waschinski (1909), chefe do departamento de fotografia.

Ensaio
Eis São Paulo!
(selecionar)
Georg Paul Waschinski

coleção ??

A associação Gygas e Waschinski parece ter funcionado adequadamente. A interação entre texto e imagem é eficiente. O texto é usado de forma sumária, inserido nas imagens, palavras que pontuam. O contraste com o texto na obra de Scheier, mais verborrágico, tentando convencer com longos argumentos, é visível.

A imagem oficial

A apresentação do livro de Kurt Karfeld – *São Paulo* - é de autoria de Francisco Prestes Maia. Ainda que procurando traçar um breve quadro histórico sobre a cidade e suas instituições, a marca que permanece é sua visão técnica sobre a cidade e o comentário das intervenções realizadas em seu longo período – 1938 a 1945 - como prefeito indicado pelo governo.

Um tom percorre o texto, revelando um curioso aspecto: a história da cidade como marcha dos paulistanos, uma epopéia. Esse aspecto é importante pois se o vetor propaganda parece orientar as imagens, esse outro elemento parece alimentar os textos destes álbuns comemorativos. Assim epopéia e propaganda marcam um apagamento das origens sociais, uma comunhão de esforços.

A presença de Prestes Maia é apenas mais um elemento estabelecendo esse território comum, em que é difícil distinguir a separação entre as iniciativas editorias oriundas do Estado e da sociedade.

No entanto, caberia a Prestes Maia o gesto de editar a primeira publicação oficial que adota a fotografia como veículo principal. Os velhos álbuns organizados durante a administração Washington Luiz nunca tiveram circulação efetiva, nem o papel de estabelecer uma imagem "pública" da cidade.

Em *Melhoramentos de São Paulo*, editado ao final de sua administração, a fotografia

Ensaio

tem um papel diferenciado. É curiosa a distância entre esta cidade e aquela projetada em seu *Estudos de um plano de avenidas para a Cidade de São Paulo*, lançado em 1930.

Melhoramentos de São Paulo
(selecionar)

coleção ??

Na primeira versão, a análise exaustiva sobre a cidade e os planos de intervenção ampla são ilustrados por projetos de novas avenidas e edificações marcadas por um gosto pelo estilo eclético em escala monumental. É completa a ausência de qualquer concepção de referência moderna nessa arquitetura. A cidade de Prestes Maia, quinze anos após, é ao contrário de traço modernizante, de valorização da estrutura e funcionalidade, embora na tradução comercial de tal arquitetura.

O foco do texto de Maia nessa edição é um balanço administrativo, remetendo ao plano original. O destaque é o conjunto de ações tomadas para desafogar a área central, estabelecendo um perímetro de irradiação formado por uma série de avenidas – entre elas, Ipiranga e São Luiz.

A "avenida" – a evocar um paralelo inevitável com a Avenida Central carioca de 40 anos antes – é o signo principal. Ampla, em oposição ao acanhado centro, suas imagens surgem em sucessão contínua. Essa seqüência intercala imagens de demolição e construção. A edição abusa de fotografias ocupando toda a página, embora o projeto gráfico seja pouco articulado.

A nova perimetral, rodeando o *core* congestionado, surge aqui construindo uma moldura para a cidade. A imagem dos edifícios do Banco do Estado e do Martinelli, a partir do Parque Dom Pedro, cristaliza um dos ícones paulistas do período, que desaparecerá com a decadência desta borda da cidade décadas depois. A presença destacada pelas imagens de alamedas arborizadas apenas aumenta o efeito: a vegetação como moldura acolhe o homem e, paradoxalmente, ao mesmo tempo destaca a escala dos novos edifícios.

As imagens ainda revelam, registro raro, a concentração de residências de alto padrão ao longo da avenida São Luiz, que de forma mais brutal que na da avenida Paulista, desaparecerão sem deixar vestígio.

Ensaio
Benedito Duarte

(selecionar – preferencialmente parques infantis)

acervo SMC/DPH/DIM

Os velhos largos são substituídos por praças, aspecto evidenciado nestas imagens pela exploração das perspectivas. Após a exibição das avenidas a narrativa ganha um tom idílico. Os mesmos locais são apresentados novamente em atmosferas criadas pelas luzes rasantes sobre edifícios junto ao vale do Anhangabaú. Pouco depois eles ressurgem agora em meio à neblina, quase registros de marca fotopictorialista.

Estas imagens sobre uma São Paulo como espaço da ordem, ambientes amplos ainda despovoados, não possuem um autor indicado. O tratamento visual relativamente homogêneo aponta para uma autoria única, ou um editor de imagens atento. Parte das fotografias poderiam ser atribuídas a Benedito Junqueira Duarte, que desde meados da década de 1930 atua no Departamento de Cultura, mas não há evidências diretas dessa participação.

Com a saída de Mário de Andrade da diretoria do Departamento no início da administração de Prestes, Duarte passa a ser requisitado para documentar as novas obras. Por um lado, Benedito Duarte responde por uma documentação oficial, embora em nenhum momento a municipalidade tenha estruturado uma política de propaganda clara e articulada, nem definido órgãos executores. Por outro, o fotógrafo organiza a documentação histórica que constituirá o principal repertório visual sobre a cidade, como analisado anteriormente neste ensaio.

A produção de Benedito ao longo de mais de uma década é um registro único. Enfoca não só intervenções físicas, mas também os serviços implantados pelo Departamento de Cultura, em especial as bibliotecas e parques infantis[130].

Ao final da década de 1930 Duarte começa a realizar suas primeiras experiências com cinema, produzindo vários curta-metragens sobre a cidade para o Departamento de Cultura, entre eles os primeiros registros em movimentos da cidade em filme colorido, ainda preservados. Ao longo da década seguinte, o envolvimento de Benedito Duarte com o cinema ganha em intensidade com uma produção voltada para o documentário científico; nos anos seguintes ele terá ainda papel de destaque

como polêmico crítico de cinema.

Outros olhares: fotoclubismo, jornalismo e publicidade

Imagem

Roberto Yoshida
Arranha-céus, 1959

acervo FCCB

A produção visual em fotografia nas décadas de 1940 e 1950 cresce em volume e diversidade. No tocante ao registro e comentário visual sobre a cidade é central a motivação das comemorações do Quarto Centenário. Sob este aspecto ocorre em verdade uma inflação incontrolável de imagens, banalização icônica.

É necessário afastar o olhar desse fenômeno e voltar como no início deste segmento a investigar outros setores de produção. Um deles, que ganhará destaque contínuo atingindo seu momento de maior intensidade na década de 1950, é o fotoclubismo.

O fenômeno não era novo. Desde os últimos anos do século XIX, ocorrem as primeiras associações de interessados em discutir e apresentar obras em fotografia. No entanto, esse setor ganharia maior destaque na década de 1920, com uma produção marcada pelo fotopictorialismo. O movimento ganha interesse para este ensaio por praticar com regularidade a foto de paisagem. No entanto, salvo raros periódicos, quase nada pode ser encontrado ainda hoje em acervos sobre essa produção. Apenas algumas imagens veiculadas em revistas de aficionados apontam alguns rumos adotados. A paisagem é, como esperado, predominantemente rural, valorizando a natureza, mas o interesse por tipos populares e a ocorrência de registros urbanos, explorando efeitos atmosféricos como a neblina, são detectados. Esta é, porém, uma lacuna a explorar em futuras investigações.

Alguns ecos dessa prática estão presentes aqui ou ali, em função basicamente de uma prática regular da fotopintura. É o caso do panorama de Valério Vieira, do início da década de 1920.

Duas décadas depois, o fotoclubismo apresentará um novo ciclo, agora revigorado, com alto poder de atração de novos adeptos. Em 1939, surge o Foto Clube Bandeirante. Nos anos seguintes, o movimento ganha em São Paulo uma dinâmica rara, em um momento privilegiado para o setor em escala nacional, quando se constitui um circuito mais regular e abrangente do que o existente nos anos 20.

Imagem
Ademar Manarini

[crianças em lixão], 1951
(veja MANARINI, 1992, p.48)

coleção família Manarini

A nova metrópole torna-se um tema constante. A exploração de cenas banais e retratos de seus habitantes constitui assuntos usuais. Surgem talvez os primeiros registros apontando para a questão social, a exclusão. Isto ocorre na produção dos principais nomes, como Ademar Manarini (1920-1989) ou Eduardo Salvatore (1914). Profissionais liberais quase sempre, estes fotógrafos descobriam algo da cidade em suas andanças. Manarini, por exemplo, em 1951, apresenta imagens de crianças em lixão na periferia da cidade. Salvatore anos depois realizará ensaio sobre a favela da Vergueiro.

imagem
Thomas Farkas

sugestao *Escada ao sol, 1946*
(veja COSTA, 1995)

acervo FCCB

Todavia não será esta a tônica dominante na produção do período. A cidade será em sua fisicalidade, em sua manifestação geométrica, um dos temas centrais. A interpretação visual e a descoberta das possibilidades expressivas da câmera e do processo fotográfico vêm ao primeiro plano. Esses aspectos ficam mais evidentes na produção do movimento que será conhecido como *Escola Paulista*, agregando fotógrafos como German Lorca (1922), José Yalenti (1895-1967), Geraldo de Barros (1923-1998) e Thomas Farkas (1924).

imagem
German Lorca
(selecionar)

coleção German Lorca

Desde meados da década de 1940 a exploração de texturas e da volumetria ocorre nas obras do grupo, como em *Paralelas e diagonais*, de Yalenti, em 1945, ou *Telhas*, de 1947, por Farkas. Nesse processo, como indica a produção ao longo da década de 1950, os habitantes da cidade são igualmente submetidos à lógica formal, apenas elementos móveis. Na obra de Lorca a presença humana aparece de forma menos rigorosa. O fotógrafo parece mais atento ao inusitado, traindo um certo gosto pelo surreal.

ensaio
Geraldo de Barros
(selecionar)

Esse processo ocorre de forma peculiar na obra de Geraldo. Por um lado, a ação abstratizante é feroz, como ocorre na série *Fotoformas* (1946-1951). Aqui, sobreposições de imagem ou sanduíches de negativo manipulam detalhes de arquitetura como gradis ou planos de vidro da Estação da Luz, criando imagens autônomas. Agregam às vezes, texturas como tijolos com parte da sinalética urbana.

Ao mesmo tempo, o artista apropria-se de rabiscos em muros e, mediante intervenções diretas na imagem, gera humorados rostos.

coleção família Barros

A foto aplicada

No extremo oposto, procurando observar segmentos de produção como fotojornalismo, a foto de publicidade ou documentação industrial, o campo para prospecção é vasto. Contudo esta busca exige alguma atenção. Poucos conjuntos foram conservados em sua integridade, ao mesmo tempo em que raros revelam um olhar mais elaborado.

Alguns fotógrafos começam a despontar nesse panorama, redescobertos nas décadas seguintes, por valores formais e pela cobertura documental. Os nomes aqui em destaque revelam, curiosamente, a importante contribuição de profissionais que migraram para o Brasil, fugindo dos conflitos europeus, tendo já uma atividade profissional prévia ou formação específica em fotografia. Assim estimularão de forma indireta a adoção de novas práticas, novas abordagens. É o caso dos fotógrafos Hildegard Rosenthal, Alice Brill e Hans Gunter Flieg.

Hildegard (1913-1990) chega ao Brasil em 1937. Atua intensamente até 1959, quando é obrigada a abandonar a profissão com a morte súbita do marido. Fotografa para a agência *Press Information*, o que lhe permite aparentemente estabelecer uma produção mais coerente sobre a cidade e seu cotidiano do que os profissionais ativos na imprensa diária. Ex-aluna de Paul Wolff (1887-1951), principal divulgador das câmeras compactas alemãs *Leica*, suas imagens tiram proveito da agilidade que o equipamento permite. Ao mesmo tempo em que registra a cidade, acompanha parte do panorama cultural documentando exposições e as obras de pintores como Lasar Segall. As pautas permitem viagens ao interior do Estado onde realiza ensaios em Pirapora, Cananéia e Registro. Como declarou em seu depoimento ao MIS em 1981: "Eu gostava da cidade e (a) explorei provincianamente."[131]

Imagem
Hildegard Rosenthal
( )

acervo IMS

Outra mulher, Alice Brill (1920), também atua no campo das imagens jornalísticas, mas não de forma tão privilegiada. Em 1934 chega ao país com a mãe. Seu pai, Erich, pintor integrante do círculo expressionista alemão, embora retorne a Alemanha, onde morre, é uma presença marcante. Alice divide desde então seu interesse pela pintura e pela fotografia. Após a II Guerra, ganha uma bolsa de estudos para os EUA, passando a freqüentar a Universidade do Novo México, quando obtém uma formação regular em história da arte e artes plásticas, mas é obrigada a interromper o curso e retorna ao Brasil em 1948. Inicia sua atividade em fotografia, fazendo retratos de crianças, mas amplia logo seu campo de ação. Colabora para revistas como *Habitat*, reproduz obras para artistas. Viaja ao Xingu, a Ouro Preto e Salvador, realizando ensaios. Alice retomaria suas atividades em artes plásticas, com mais intensidade após a década de 1960, mantendo uma produção que ecoa um interesse similar pela estruturação visual.

Imagem

Alice Brill

Rua [Direita (luz da tarde)

ou
(skyline da cidade visto através de estrutura de outdoor abandonado)

acervo IMS

As imagens de Alice Brill parecem procurar os habitantes da cidade, o burburinho – o homem e seu habitat. Hildegard, por sua vez, parece mais aventureira, talvez pela necessidade jornalística, percorre as ruas, encontra pessoas e parte em seguida - um gesto mais nervoso.

As fotografias produzidas por estas duas mulheres mostram parte do dia-a-dia da São Paulo da década de 1950. Exemplificam o potencial de outros fotojornalistas, cujas imagens permanecem hoje esparsas; quando muito constituindo na verdade meros fragmentos visuais.

Imagem

Francisco Albuquerque
Avenida São João, vista do Banco do Estado, déc.1950

acervo FCCB

No campo da fotografia industrial ou publicitária, é possível observar outro processo suplementar, que registra, no caso especial desta última, a construção simbólica. Com certeza, o acervo legado por Francisco Albuquerque (1917-2000), um dos mais proeminentes fotógrafos do setor, aponta neste sentido[132]. Mas no campo da fotografia industrial, com seu uso misto entre publicidade e documentação de processos, é possível encontrar uma produção única na obra do fotógrafo Hans Gunter Flieg (1923).

Como nos casos anteriores, Flieg migra com a família, chegando ao Brasil em 1939.

Os mesmos motivos, a guerra e a necessidade de encontrar um refúgio, movem a todos. Jovem, prepara-se antes de viajar, estudando fotografia em Berlim. Fixando-se em São Paulo, profissionaliza-se, passando atuar com estúdio próprio em meados da década seguinte.

ensaio **Hans Gunter Flieg**
( )
coleção Hans Gunter Flieg

O crescimento vertiginoso do parque industrial, com diversificação de produtos voltados para o consumo doméstico, bem como a indústria de base marcam o período. A rotina do trabalho em fotografia industrial, associada ao olhar e técnica refinada de Flieg, resultará num conjunto raro. Linhas de montagem de automóveis, catálogos de luminárias, toda uma produção material encontra aqui seu registro. No campo da arquitetura, a cidade surge em lançamentos de edifícios, e, sua especialidade, o fotógrafo realiza fotomontagens inserindo as maquetes das novas obras no contexto urbano. Como no caso de Alice e Hildegard, uma parte da produção abarca a documentação da obra de artistas plásticos, e, em especial, a documentação da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

Esses olhares novos, de ângulos diferenciados, comprometidos com agendas e encomendas distintas, cristalizam lentamente as diferentes formas de produção visual em fotografia. Se o século XIX apresentava uma produção reduzida em função da demanda contida pelas condições econômicas, a primeira metade do século apresenta uma expansão contínua dos campos de ação da fotografia, associada a uma renovação do conjunto de profissionais.

A fotografia, ainda assim, talvez não tenha uma importância no período para a construção simbólica da cidade como tem outro meio mais privilegiado no período: o cinema. O episódio do cinema industrial paulista é muito instigante e complexo, com produções reveladoras das ambições culturais e de status de parte das elites locais. Embora o fotojornalismo brasileiro tenha um profundo destaque então, será nas próximas décadas que a fotografia ganhará uma relevância cultural efetiva.

A cidade aos 60

A São Paulo da década de 1960 é uma cidade de transição. O centro "monumental" entrará lentamente em relativa decadência. Menos talvez pela dificuldade de expansão e mais pelo crescimento horizontal da metrópole, não acompanhado por um investimento adequado em transporte. Apenas ao final da década, ações urbanas como um sistema metroviário começarão a serem delineadas, com atraso e lentidão. Obras previstas há décadas como a retificação do rio Tietê, a construção das marginais ou vias como avenida 23 de Maio e Radial Leste ganharão forma mais efetiva.

Ensaio
NOITE

seleção de postais da cidade nas décadas de 1960-1970
enfocando cenas noturnas

acervo: diversos

Curiosa cidade, onde convivem a poucos quilômetros de distância áreas plenamente urbanizadas e trechos baldios atravessados pelo rio Tietê onde a população está sujeita à travessia em muitos trechos utilizando barcos precários, como Ozualdo Candeias registra em seu longa-metragem, de 1967: *A margem*. Esse filme juntamente com *São Paulo S/A*, de Luiz Sérgio Person (1965) constituem um panorama de uma cidade frente a suas dificuldades de crescimento.

A imagem da cidade pela fotografia, passados poucos anos dos festejos do Quarto Centenário, parece ainda presa ao momento anterior. Alguns títulos da produção editorial serão relançados, outros seguirão os mesmos procedimentos. Algumas iniciativas relativamente diferenciadas têm lugar como o livro *Rua*, de Guilherme de Almeida, editado pela Livraria Martins Editora em 1961, com fotos de Eduardo Ayrosa. A fórmula não é propriamente nova. No mesmo ano essa editora lança a oitava edição de *Bahia de todos os Santos: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador*, com textos de Jorge Amado e imagens de Flávio Damm, associando assim personalidades conhecidas. Dois anos depois, o editor Massao Ohno, que teria uma presença importante nas décadas seguintes, publica o livro de poesia *Paranóia*, de Roberto Piva, com fotos de Wesley Duke Lee[133].

Embora constituía um fato praticamente isolado neste início de década que dois títulos reúnam obras de gerações tão distantes como Guilherme de Almeida (1890-

1969) e Roberto Piva (1937) em livros sobre a cidade nos quais a fotografia tem um papel importante, esse "acontecimento" marca um gesto raro para a perspectiva deste ensaio: o surgimento de produções fora do universo da propaganda ou da documentação urbana. Algo estaria acontecendo no campo da fotografia? Sim, mas não diretamente associado a esse gênero editorial.

Nessa perspectiva, a década de 1960 apresenta uma produção reduzida. Como apontado anteriormente, as publicações seguem quando muito tendências do momento anterior. Isso não significa contudo que a cidade tenha sido pouco fotografada, mas sim um objeto de interesse menor, após a inflação imagética do IV Centenário, no circuito de exposições e no mercado editorial.

Um dos raros títulos editados é o livro *São Paulo*, do fotógrafo norte-americano Peter Solmssen. Diplomata daquele país, com passagem pela revista *Life*, Peter lança pela Gráficos Brunner, um portfolio sobre a cidade. A edição é diferenciada para o momento, pois, ainda que trabalhando sobre a obra de um único autor, utiliza imagens coloridas e monocromáticas, alterando retrato e paisagem, ganhando em ritmo. A grande cidade esta lá: transito e edifícios, mas a ênfase é dada à paisagem, aos panoramas em grande escala, pontuado por nuvens. Há menos uma preocupação documental e mais um investimento na narrativa, que estará centrada no humano. Há espaço para o retrato de trabalhadores, contrastando com as diversões da "sociedade": tardes no turfe e bailes de carnaval no Teatro Municipal: *dolce vita!* [134]

A menção à empresa Gráficos Brunner é oportuna. Uma de suas atividades no período é a edição de postais, inclusive incorporando a Foto Postal Colombo, grande editor na década de 1950. A produção de postais ainda tem nos anos 60 uma grande presença; no entanto, essas imagens, ao contrário das produzidas ao longo das duas primeiras décadas do século XX, não foram até hoje devidamente valorizadas, nem por colecionadores, nem por pesquisadores, em mostras ou livros. Essa aparente indiferença pode estar encobrindo um importante registro visual de São Paulo.

1964- *Depois daquele beijo* – 1968

Os anos 60 correspondem a um período de intensa preparação no campo da fotografia, processo cujas manifestações terão lugar no início da década seguinte. E, podem ser resumidas em algo muito simples: a fotografia terá seu *status quo* entre nós completamente alterado. A onda internacional que se expandirá logo depois, a partir dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, com uma inserção mais ampla da fotografia no campo cultural, encontrará aqui um terreno fértil. É muito provável que ausentes as condições de desenvolvimento a nova voga não passasse de mero modismo, exigindo vários anos para uma efetiva alteração das condições de produção e difusão.

A cultura brasileira na década de 1960 é efervescente. Contaminada pelo projeto desenvolvimentista, no qual Brasília é um ícone de destaque, e por um debate político intenso, a produção cultural nos mais diversos setores como cinema, música, teatro, artes visuais e literatura encontra entre nós condições especiais de realização. A situação imposta pelo golpe militar em 1964 apenas expandirá paradoxalmente as discussões e contradições no longo período que se estende até 1968.

A fotografia – e toda uma geração de fotógrafos e agentes associados ao campo – descobrirá (e efetivamente criará) uma nova fotografia brasileira. Nos anos seguintes ações as mais diversas estabelecerão os principais vetores presentes até hoje, que procurarão definir um *locus* para a fotografia como meio de expressão e registro documental, como mídia artística. O par *São Paulo* e a fotografia não escapará a isto. Novos fotógrafos, novos olhares: retrato e paisagem.

Imagem
Gil Passareli

repressão a passeatas
1968ca

acervo: FSP (?)

Por um lado surgem novos espaços e veículos de difusão. No início dos anos 70 manifestam-se as primeiras iniciativas que frutificarão, porém, de forma efetiva ao final da década. Surgem a Galeria Enfoco e a *Revista de Fotografia*, reunindo nova geração marcada por nomes como Claude Kubrusly, Maureen Bisilliat, George Love e Claudia Andujar. A fotografia cresce além do circuito restrito do fotoclubismo e ganha espaço na imprensa, na publicidade e no museu. Em 1973, a APCA –Associação Paulista de Críticos de Arte atribui sua primeira premiação ao setor. Então, o

movimento Photo Galeria, iniciado no Rio de Janeiro, ganha São Paulo propondo ao mesmo tempo o reconhecimento do fotógrafo como produtor cultural e a luta por novas condições de trabalho. Em 1972, fotógrafos já participam no MAC-Museu de Arte Contemporânea da USP de debates para organização de um acervo fotográfico. Dois anos depois o museu, muito orgulhoso, já realiza a mostra *Fotógrafos nacionais do acervo.* Em 1975, Claudia Andujar proporá, agora no MASP, um projeto na mesma direção.

Ocorre assim um movimento de fundo: desvenda-se uma história da fotografia no Brasil, retomando-se temas e fotógrafos; surgem os primeiros agentes intelectuais voltados para o estudo da história como Boris Kossoy e da critica na imprensa, através de Stefania Bril e Moracy de Oliveira, ao final da década.

Vista de longe a seqüência dos fatos parece seguir uma dinâmica crescente. Em 1974, a obra de Hildegard Rosenthal é vista pela primeira vez num panorama amplo, no espaço de um museu, o MAC-USP, por iniciativa do diretor Walter Zanini. No ano seguinte, o Museu da Imagem e do Som, criado em 1970, inaugura sua sede atual com a mostra *Memória Paulistana.*

Estes dois exemplos caracterizam um movimento através do qual uma nova geração de fotógrafos e agentes do setor irá reavaliar um conjunto extenso de acervos de imagem, recuperando produções as mais díspares, cuja diversidade está apontada nos segmentos iniciais deste ensaio.

A criação do Museu da Imagem e do Som, seguindo um padrão introduzido no Brasil, no Rio de Janeiro em 1965, estabelece um local de estudo e preservação da produção gerada pelas tecnologias de som e imagem introduzidas a partir do século XIX que não encontraram até então um abrigo efetivo nos museus de arte ou de história, existentes no país.

O modelo *MIS* se difundirá pelo país na década de 1980. No entanto, pelo menos as iniciativas paulistana e carioca entrarão em crise. Apenas ao final da década de 1990, outras propostas terão êxito mais efetivo no campo da preservação[135].

série de postais
Regina Silveira
(intervenções)
The cities (1977)

acervo: Regina Silveira

A expansão crescente do circuito da fotografia avança, além da história, para a interface com as artes plásticas. A produção de arte conceitual fará uso contínuo do meio em suas obras. Mas, sob o enfoque da imagem da cidade, a pesquisa mais relevante ocorre na obra de Regina Silveira (1937). Em 1975, por exemplo, o Gabinete de Artes Gráficas apresenta a mostra *Desestrutura urbana*, em que a artista trabalha com intervenções sobre fotografia. Esse procedimento estaria presente nas séries de postais *Brazil Today*, em que estruturas geométricas são sobrepostas a panoramas da cidade revelando e tensionando o espaço urbano, enquanto construção geométrica, enquanto organismo. Estas intervenções ganham mais forças em outras séries do mesmo período, trabalhando agora sob imagens de reuniões de homens de negócios, em que poder e espaço se evidenciam.

As ações mais evidentes no campo da fotografia contemporânea têm local em outro segmento. Se a cidade torna-se gradualmente um tema, este não se restringe porém a sua presença física. Ganham relevância ao olhar de uma nova geração de fotógrafos - oriundos de uma classe média, em muitos casos com alguma formação universitária-, os habitantes da cidade, suas origens e dificuldades diárias na vivência de uma metrópole.

Esses fotógrafos saem às ruas. Na verdade, o elemento humano torna-se o grande tema. As referências visuais são, caso raro, evidenciadas: a obra de Henri Cartier-Bresson, a fotografia de rua, o grande conjunto imagético produzidos pelos fotógrafos norte-americanos ligados a *FSA-Farm Security Administration.* São todas, porém, referências construídas com o esforço de uma geração desprovida de cursos de fotografia melhores estruturados ou bibliotecas de arte com coleções mínimas.

O resultado destas ações explode em vários eventos. E, os mais marcantes, de caráter coletivo. Por exemplo, em 1975 algumas mostras são geradas dentro do movimento *Photo Usp*, organizado por alunos da Universidade de São Paulo. A rua

surge aqui em caleidoscópio; busca-se identificar as manifestações populares as mais diversas. Participam do movimento nomes que se ligariam posteriormente ao segmento publicitário como Arnaldo Pappalardo (1954) ou Luis Crispino (1956), mas também fotógrafos cuja produção pessoal se voltará para o registro da paisagem urbana e condições de vida como Raul Garcez (1949-1987) e João Luiz Musa (1951)[136].

Essa vertente marcará com destaque a produção do período. No ano seguinte, a Galeria 167 organiza a coletiva *Homem brasileiro*, com vinte fotógrafos. Em 1980 tem lugar no MASP a mostra *O Homem brasileiro e suas raízes culturais*, dentro do evento *Fotografia arte e uso*, organizado pelo museu e a Kodak Brasileira. Quatro anos depois, a exposição *Tradição e ruptura*, realizada no Pavilhão da Bienal propõe-se como "auto-retrato do brasileiro cidade e campo"[137].

Grande São Paulo 1976

A mostra *GSP 76*, organizada no MASP por Claudia Andujar (1931) e Cristiano Mascaro (1944), traz o espírito do seu tempo: *um panorama da Grande São Paulo em todos os aspectos existenciais*, como indica seu subtítulo.

O evento desdobra-se em dois segmentos. No primeiro andar do museu, ali sobre a esplanada que se abre para um amplo panorama da área central da cidade, Pietro Maria Bardi organiza um painel informativo sobre São Paulo. No subsolo, sob a esplanada que será anos depois um dos marcos centrais da cidade, a coletiva de fotografia.

O catálogo apresenta um resumo da proposta: "...pondo em prática um sistema de comunicação sem precedentes neste tipo de manifestações, se compõe de varias seções, sendo:
"1-reportagem fotográfica, escrita, falada e musical dedicada à vida cívica, seus problemas existenciais e materiais, através de pesquisas de opinião publica, convidando o visitante a preencher os questionários e até escrever numa parede tudo o que pensa, dando vida a um 'happening' espontâneo e de utilidade pública; 2-projeção simultânea de 'slides' com cenas variadas colhidas na rua; 3-projeção de audiovisuais documentários, ilustrativos de momentos da história paulista e de varias atividades; 4-apresentação de escolha das fotografias enviadas por centenas de autores - profissionais e amadores - que responderam ao apelo do Museu para colaborar na apresentação de um panorama da cidade."[138]

ensaio GSP'76
reprodução capa catálogo
+
vista da exposição (?)

acervo: MASP, FAU-USP

A cobertura da imprensa complementa a estruturação e impacto da mostra: "...o ritmo da exposição seguiu uma espécie de vivência, sem lógica ou divisão temática: 'Os temas se interpenetram, é difícil separar trânsito de tipos humanos ou profissões.' Claudia explica que, no máximo existem 'avenidas, por onde o espectador pode caminhar.'" (...) "Enquanto a *GSP'76* se caracterizou por popularidade e aglomerado de informações gráficas, visuais e verbais, a exposição de fotografias, no subsolo, mostrava, com sobriedade, as múltiplas visões fotográficas da cidade. / O próprio silêncio e a padronização dos trabalhos, alinhados quase anonimamente (apenas a assinatura discreta dos fotógrafos misturados), levam a uma respeitosa percepção das variadas expressões. Para Bardi, a *GSP'76* de cima era reportagem, documento de São Paulo e a fotografia não passa de mais um elemento informativo; já a mostra de baixo é fantasia. Para Claudia Andujar, a *GSP'76* do subsolo informa muito também, mas de outra forma - mais pessoal, mais interpretativa."[139]

Os instrumentos da memória

A década de 1970 corresponde ao momento de criação de órgãos ou programas de defesa do patrimônio histórico nas esferas estadual e municipal. Aliado ao crescente interesse pela fotografia, ocorre uma série de "descobertas" de acervos explorados de imediato como ilustração para exposições sobre os mais variados temas e de múltiplas formas.

A recuperação de uma diversidade de fontes visuais, em grande parte conjuntos documentais sobre serviços de infra-estrutura urbana, caracteriza-se por uma inversão de uso. Gerados como material documental para emprego restrito, esses registros ganham um novo público.

O interesse pela documentação urbana passa a ser vetor de estruturação de acervos e projetos de pesquisa, em detrimento de outros segmentos de produção visual em fotografia como o retrato, por exemplo.

Surgem os primeiros programas de ação específica, entre eles o MIS – Museu da Imagem e do Som. Em paralelo, têm início os primeiros trabalhos na esfera da universidade voltados para a história da fotografia no Brasil, bem como o debate da fotografia como documento para a pesquisa histórica.

O *Museu de Rua*

Com a estruturação do Departamento do Patrimônio Histórico Municipal em 1975, o Arquivo de Negativos, constituído ao redor da ação de Benedito Duarte há mais de trinta anos, passa por uma renovação parcial[140]. Estabelece-se um setor paralelo – *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo*, visando estimular a pesquisa e difusão sobre a "nova" mídia documental.

fotos Museu de Rua
selecionar
avenida São João
Largo São Francisco

acervo: SMC/DPH

Em 1977, ganha forma a primeira edição do projeto *Museu de Rua*, coordenado pelo fotógrafo e arquiteto Julio Abe Wakahara. As duas primeiras versões realizam um gesto simbólico: reintroduzem as imagens do acervo, em especial as realizadas por Militão em 1862 e 1887, nos locais documentados, nas ruas e praças da cidade. A fotografia da Ladeira do Acú abre-se então sobre a avenida São João; a Academia de Militão surge perante a Academia atual.

O impacto é imediato. Após as mostras *Percurso Centro Histórico* e *História do Anhangabaú e do Viaduto do Chá*, o projeto apresenta uma longa série de eventos, com destaque para *Memória da* Sé (1978) e *São Paulo: Espaço/Tempo* (1979). No entanto, a falta de reavaliação contínua do projeto acabou levando a um desgaste da proposta[141], cujo formato adotado pela Secretaria Municipal de Cultura será utilizado logo depois em projetos de entidades estaduais.

Data de 1981, outra contribuição significativa do mesmo Departamento: a publicação do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887: Militão Augusto de Azevedo.* Pela primeira vez, esse conjunto de imagens ganha edição com textos de análise de Boris Kossoy, Benedito Lima de Toledo e Carlos Lemos. Embora a qualidade gráfica fosse precária, a iniciativa constitui a primeira obra editada sobre a documentação fotográfica da cidade neste novo contexto.

A Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas

No âmbito da esfera estadual, a ação de maior visibilidade no campo da fotografia é, certamente, o MIS-Museu da Imagem e do Som, no qual a marca da mostra *Memória Paulistana* (1975) será uma referência prolongada.

Outra iniciativa, no campo editorial, é realizada em 1982 pelo Arquivo do Estado que edita com a Imprensa Oficial o livro *São Paulo em três tempos (1862-1887-1914)*. A publicação reúne parte das imagens integrantes dos álbuns realizados na década de 1910 durante a administração municipal Washington Luiz, acompanhada de textos de Carlos Lemos e Ilka Brunhilde Laurito.

O lançamento desses dois livros em tão curto espaço de tempo oferece ao público o primeiro conjunto sobre o mais importante núcleo documental visual da cidade. Os textos de apoio trazem quadros complementares sobre a cidade no período de produção das imagens e ensaios sobre o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, sem avançar propriamente numa análise interpretativa das imagens.

Será no âmbito de apoio à produção que a ação estadual terá maior interesse para nós. Através da Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas, criada em 1976, uma série de fotógrafos desenvolve projetos de ensaios fotográficos na capital e no interior do Estado.

Ensaio
Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas

Entre 1977 e 1978, por exemplo, Cristiano Mascaro e Pedro Martinelli (1950) documentam a região do bairro do Brás, precedendo as intervenções geradas pela implantação da linha leste do Metrô.

Brás
foto Pedro Martinelli
foto Cristiano Mascaro

A série é mais extensa, incluindo projetos sobre regiões da cidade ou arredores como o de Dulce Soares (1943) sobre a arquitetura da Barra Funda e o de João Sócrates de Oliveira (1950) sobre o núcleo ferroviário de Paranapiacaba.

Estação da Luz
foto Antonio Carlos D'Avila

Barra Funda
foto Dulce Soares

Ensaios mais pontuais destacando alguns marcos referenciais são desenvolvidos por Antonio Carlos D'Ávila (1955-1997) sobre a Estação da Luz, além de uma documentação sobre o Mercado Central pelo grupo de fotógrafos formado por Abelardo Bernardino Alves Neto, Hilton de Sousa Ribeiro, Márcio Lucas Gimenez Mazza e Samuel de Queiroz Moreira.

Mercado Central
foto Samuel Queiroz
foto Marcio Mazza
foto Abelardo Alves Netto
foto Samuel Moreira

Com exceção do ensaio sobre o Brás, os demais projetos foram publicados, quase todos, pela série *Cadernos de Fotografia* editada pela Comissão de Fotografia, no início da década de 1980[142]. A iniciativa posterior de edição dos ensaios constitui o gesto mais contínuo nessa direção por um longo período, momento este marcado por ações quase exclusivamente baseadas no patrocínio oficial.

Paranapiacaba
foto João Sócrates de Oliveira

acervo: MIS ?

O resultado desse investimento em apoio à produção é um panorama consistente da produção de fotógrafos importantes neste momento enfocando a cidade. Ocorre aqui um encontro de olhares sobre a arquitetura e o homem urbano. Os retratos "solenes" na região do Brás complementam o tom mais intimista das fotos de operários do Mercado Central. A imagem de Mascaro do velho retratado frente a uma parede em movimento formado pelos ônibus que passam pelas avenidas do Brás confunde-se com os resultados da estratégia adotada por D'Ávila no ensaio sobre a Estação da Luz, em que o fotógrafo parte da presença do edifício na paisagem circundante, mergulhando no interior do prédio, enfocando os passageiros em meio ao movimento da estação.

Uma geração parece assim desejar constituir um grande mural sobre a cidade, focado sobre a diversidade humana, suas profissões, sobre uma velha cidade em desaparecimento[143].

Imagem
João Musa
retratos Jardim Elba (2)

coleção João Musa

Alguns dos nomes mencionados continuarão trabalhando nessa perspectiva, em outros pólos secundários. Um exemplo é o fotógrafo Cristiano Mascaro que dirige ao final dos anos 70 o Laboratório de Recursos Audio-Visuais da FAU-USP. Estruturado como serviço de apoio às atividades de professores e alunos, a equipe do laboratório conta com outros fotógrafos como João Luiz Musa, Raul Garcez e Sérgio Burgi.

Além das atividades regulares, esses profissionais passam a elaborar projetos pessoais. João Musa, por exemplo, desenvolve o ensaio *Jardim Elba. Vila Renato*, exposto em 1980, na Fotogaleria Fotóptica. Garcez fotografa o cotidiano dos moradores do *Conjunto Habitacional Várzea do Carmo*, exposto no mesmo ano na Pinacoteca do Estado[144].

ensaio
Raul Garcez

Ensaio **Conjunto Habitacional do Carmo**
(2 imagens)

ensaio
Periferia

retrato mulher negra
interior de residência
(TV/cama)

coleção: Raul Garcez

Mascaro, que nos anos recentes desenvolverá o projeto sobre o Brás e, anteriormente, o ensaio *Bom Retiro/Luz: um roteiro*, apresentado em 1976 na Pinacoteca, começa a elaborar no início dos anos 80 o projeto sobre o elevado Minhocão[145].

Os acervos de documentação técnica: o caso Eletropaulo

Os termos "recuperação" e "resgate" expressam com precisão as ações desenvolvidas ao redor de vários conjuntos de imagens gerados por empresas ligadas a serviços de infra-estrutura urbana. Em especial, pelo fato de algumas delas estarem em fase de remodelação gerencial, o que fazia parecer evidente então a eminência da perda.

Alguns conjuntos como o originário da *Light & Power*, concessionária de serviços de bonde e distribuição de energia, eram conhecidos, sem serem ainda objetos de intervenção. Outros como o de concessionárias de distribuição de gás ou telefonia foram formalmente reconstituídos e largamente ampliados a partir da década de 1980.

Um dos estímulos a esses projetos, que integraram um momento de expansão contínua nos anos seguintes de museus empresariais de referência tecnológica, é o conjunto de atividades desenvolvidas pela Eletropaulo, empresa estatal controladora

das atividades de distribuição de energia a partir de 1981, que constituirá um departamento de patrimônio histórico para coordenar projetos no setor.

O departamento passa a responder pela guarda do acervo administrativo da *Light,* formado por documentação textual, cartográfica e fotográfica. Este conjunto, com destaque para a iconografia, será a partir do início da década de 1980 objeto de intenso programa de eventos e, em especial de publicações.

Em 1982 são lançadas duas publicações: *São Paulo registros: 1899-1940*, enfocando o acervo fotográfico, e *São Paulo: anotações*, trazendo ensaio de George Love.

foto **George Love**
ensaio **Anotações**
(selecionar 2)

coleção: George Love

Apesar da importância dos registros cobrindo as duas primeiras décadas do século XX, na quase totalidade produzidos por Gaensly, a marca de George Love (1937-1995) sobrepõe-se ao conjunto. Convidado pela empresa, o fotógrafo explora o acervo visualmente. Imprime os negativos em vidro sobre papel colorido, editando as imagens históricas de forma incomum. O ensaio contemporâneo, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com a produção visual do período, é, no sentido oposto, completamente mais livre e quase antecipatório da produção da geração seguinte no tratamento da cor e na intervenção sobre a imagem. E, mais ainda, na fusão entre o registro da cidade e o diário pessoal.

A excepcionalidade dessa edição em dois volumes e a importante política editorial desenvolvida pela estatal, através do departamento do patrimônio histórico, continuará por toda a década de 1980, em títulos de revistas e livros. No entanto, esse esforço contrasta com o praticamente inexistente investimento em trabalho arquivístico, seja em termos de conservação, seja em termos de acesso público.

O estímulo dirigido ao trabalho sobre acervos de imagens das naturezas mais diversas está dado. A Comgás, caso exemplar, praticamente constitui peça por peça sua coleção; a Telesp inaugura o Museu do Telefone. Surge um novo campo para pesquisadores e técnicos; cresce o interesse pela história oral e pelos estudos em cultura material.

Outros acervos, outras estratégias

Na década de 1980 este processo de revalorização de acervos documentais terá um contínuo e lento desenvolvimento. Com o surgimento de um campo mais amplo de pesquisa, na universidade e em instituições diversas, este processo ganhará corpo efetivo ao final dos anos 80.

Dos arquivos da Cúria Metropolitana a conjuntos documentais como o do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, os programas de conservação ganham em variedade. No entanto, este processo não consegue impedir grandes perdas e episódios de descaso.

Os arquivos de jornais e revistas, objeto de interesse imediato pelos pesquisadores, são um bom exemplo. Sem valor comercial para as empresas, muitos deles foram descartados na década de 1960. Os remanescentes permaneceriam por longo período sem maiores investimentos em preservação e tratamento. Apenas nos anos 1980 serão objetos de ação mais efetiva, reconhecidos menos como fonte de pesquisa e mais como geradores de renda num sistema de comunicações e mercado editorial mais integrado.

Um dos estímulos para essa revalorização pode ser apontado no surgimento das agências jornalísticas constituídas por fotógrafos profissionais, em busca de melhores condições de trabalho e de atuação editorial.

A agência F-4, formada em 1979 a partir do grupo composto por Nair Benedicto, Juca Martins, Mauricio Simonetti e Delfim Martins, demonstra em curto período o potencial dessa nova forma de trabalho. Em especial, como vetor de documentação e intervenção sobre o cotidiano.

É o que exemplificam os dois volumes publicados em 1980 pela Caraguatá: *A greve do Abc* e *A questão do menor*. O fim da censura e os movimentos sindicais paulistas são o pano de fundo, estímulo e tema desses livros.

A vertente jornalística como registro visual da cidade refletirá nos anos seguintes as novas condições em que a imprensa se desenvolverá. O aspecto mais combativo se reduzirá, as empresas editoras ganharão nova configuração. Ao final da década de 1980, jornais como *Folha de São* Paulo, em 1987, e *O Estado de S. Paulo*, em 1990, investirão no lançamento de livros anuais sobre sua produção procurando traçar um quadro de suas coberturas política, cultural e social da cidade e do país.

livro **A greve do ABC**
(selecionar 2)
Eduardo Simões (p.35)
Helio Campos Mello (p.23)

coleção: diversos

Embora o investimento na difusão desses diversos vetores de registro visual do cotidiano da cidade seja variado como vimos, e, em alguns casos de excepcional produção e continuidade, como na Eletropaulo, o acesso público a coleções catalogadas e organizadas permanecerá quase sempre reduzido.

Sob esse aspecto, o Instituto Itaú Cultural desenvolverá uma experiência pioneira. Ainda que efetivada apenas em 1991, ela complementa as diversas propostas no segmento de programas de memória surgidas desde a década de 1970, respondendo às mesmas demandas.

Idealizado pelo presidente do instituto Ernest Mange, o *Banco de Dados Itaú Cultural* - módulo fotografia integra uma série de projetos temáticos como literatura, artes visuais... Esse módulo corresponde com destaque a uma base de dados sobre a cidade de São Paulo integrada a um banco de fotos digitais. Estruturado por entes urbanos, que identificam logradouros ou regiões da cidade, o banco é formalmente uma nova configuração para o projeto implantado por Benedito Duarte na década de 1940 no Departamento de Cultura.

A experiência é aqui completamente inovadora no uso da informática, possível graças ao apoio de empresa do setor integrante do grupo Itaú, com os devidos desafios gerados pelo pioneirismo. Entre eles, a adoção de novas formas de aquisição de direitos de reprodução em base digital, formas de consulta e visualização e os problemas relacionados às novas tecnologias de impressão.

O banco de dados, de acesso apenas local embora preceda em poucos anos a introdução da internet, conta a partir de 1992 com um conjunto extenso de publicações de apoio: os *Cadernos Cidade de São Paulo.* Editados continuamente até 1996 correspondem a resumos tematizando os principais logradouros – entes urbanos na terminologia adotada. O aspecto didático é claro: oferecer um panorama evolutivo, com mapas e imagens correspondentes. Cobrem toda a área central da cidade, estendendo-se aos bairros históricos como Luz e Tiradentes[146].

A fotografia como instrumento de pesquisa

Ensaio
Emidio Luisi

Lapa (selecionar 2 a 3)

coleção: Emidio Luisi

Boa parte dos programas institucionais na década de 1980 está voltada, como vimos, para a recuperação de acervos fotográficos sobre a cidade. No entanto, os produtos mais imediatos voltam-se para a difusão em mostras e, com relevância, nas primeiras publicações especializadas, cuja continuidade sofre de imediato com as mudanças de gestões.

Ao mesmo tempo, áreas vitais como conservação e pesquisa encontram-se em suas fases iniciais. Efetivamente, no tocante à primeira categoria apenas na década de 1990 haverá uma efetiva alteração do quadro.

O campo da pesquisa, em especial a acadêmica, ainda não está formalmente constituído. Data da década de 1970 o primeiro programa em pós-graduação em artes na USP, por exemplo. Setores como história social apenas incorporarão mais sistematicamente projetos utilizando fotografia ao final da década de 1980.

Boris Kossoy é o primeiro pesquisador com formação acadêmica, doutorado em 1979, autor da primeira obra de referência em livro editada no ano seguinte pela Funarte: *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX.*

Neste contexto em delineação o estudo das relações entre fotografia e cidade tem importância central, basta ver os títulos mencionados anteriormente sobre Militão Augusto de Azevedo. Boris organizaria outros livros nos anos seguintes de interesse para o tema: *Álbum de Photographias do Estado de São Paulo: 1892* (Kosmos/CBPO)

e *São Paulo 1900* (idem). Em ambas, produções relevantes como a de Gaensly são tratadas, com alguma sistemática, pela primeira vez.

As obras teóricas sobre fotografia, em língua portuguesa, são raras. A maior referência será o ensaio de Walter Benjamin, escrito em 1937 mas disponível em língua portuguesa apenas em 1969 através de duas edições: *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (Civilização Brasileira e Zahar). Susan Sontag e Roland Barthes, com seus textos mais conhecidos, são editados apenas na década de 1980.

O livro de John Collier Jr – *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa* – editada em 1973 (EPU/Edusp) surge com destaque para jovens fotógrafos interessados em registrar a cidade, seus habitantes, o país.

Em 1982, o MIS abriga dois eventos associados a essa vertente: uma mostra com fotógrafos italianos, entre eles Sandro Spini, que responde pelo curso de etnofotografia oferecido em paralelo. O *workshop* resulta no livro *Bixiga: avio de uma pesquisa urbana* (MIS/Istituto Italiano di Cultura).

Ocorre a partir de então uma difusão ampla de trabalhos que buscam associar-se à corrente. Com certeza, a banalização decorrente veio de uma aplicação não sistemática que praticamente neutralizou o desenvolvimento crítico, no que toca ao fenômeno urbano. Há ainda uma pouca ênfase sobre a linguagem fotográfica nessa produção.

Surgem, contudo, profissionais que terão uma produção continuada sobre o tema como Emidio Luisi (1948). Luisi, um dos participantes do curso ministrado por Spini, produzirá nas décadas de 1980 e 1990 vários ensaios, em que se destaca de imediato a presença dos migrantes, de início os ligados às maiores correntes como os italianos, mas abarcando com o tempo um leque mais amplo.

No campo acadêmico, os estudos nesse segmento apenas terão lugar de modo mais sistemático na década de 1990, em especial, em São Paulo, através do LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Organizado em 1991, o LISA será junto com o programa de pós-graduação em Multimeios, da UNICAMP, credenciado em 1993, um dos primeiros vetores para a expansão do estudo da fotografia como instrumento de pesquisa[147].

Os primeiros ensaístas

Os anos 70 devem ser vistos, na estrutura deste ensaio, como ponto de inflexão. É a partir daqui que se pode falar em relações entre fotografia e cidade enquanto constituição de um corpo visual histórico e de um olhar sobre o que nos cerca, inserido numa tradição.

É a descoberta de uma geração de fotógrafos e agentes da fotografia como historiadores, críticos e especialistas em setores os mais diversos como conservação, edição de imagem, mercado editorial... É também parte de um processo maior de constituição de uma fotografia brasileira enquanto projeto de uma geração, enquanto programas institucionais específicos. Em meio ao *boom* da fotografia, temas como a antropologia visual, a história do cotidiano, o interesse pela cultura material entremeam-se.

calendário **Volkswagen**
(selecionar uma imagem)
Otto Stupakoff

acervo BMMA

Essas tendências podem ser detectadas em várias direções. Desde a recuperação de memória urbana, interesse que parece motivar iniciativas similares em cidades próximas como São Bernardo, cuja administração edita em 1982 *Album Memória de São Bernardo*[148], com fotos de Cristiano Mascaro e Helio Campos Mello (1948), ao campo da fotografia editorial, em manifestações privilegiadas como calendários de arte (usando uma expressão de época), entre eles aquele realizado por Otto Stupakoff (1935) – *Retrato de uma cidade chamada Volkswagen* (1980).

Imagem
Carlos Moreira
capa (Fotografias, 1977)

coleção Carlos Moreira

Surgem aqui os primeiros "ensaístas" de São Paulo, fotógrafos cuja produção estará marcada publicamente pelo registro da cidade em seus diversos aspectos.

Alguns são realizadores interessados na documentação urbana, como Dulce Soares, com seus ensaios sobre a Barra Funda e a rua São Caetano. Este último, editado em 1981 como *Vestidos de noiva,* pela Raízes, explora um tratamento tipológico através das imagens frontais das lojas, procurando investigar a estruturação do espaço dos estabelecimentos e sua relação com a rua, com o passante.

imagem
Romulo Fialdini
Oca (1980?) ??

coleção Romulo Fialdini

Outros profissionais estão mais associados à "fotografia de rua", cuja estratégia se distancia igualmente do jornalismo e do documental. Embora gênero de limites pouco precisos, constitui uma marca muito forte sobre a produção paulistana. Carlos Moreira (1936) é o nome mais expressivo, tendo editado o livro *Fotografias*, pela Brunner, em 1977.

imagem
Cássio Vasconcellos
[ônibus – mão sobre banco] (1981)

coleção Cássio Vasconcellos

Parecem muito próximos desse mesmo registro os ensaios sobre São Paulo realizados por fotógrafos como Romulo Fialdini (1947), em especial as séries expostas na galeria Álbum em 1980. Nestas imagens, objetos os mais diversos parecem integrar-se à cidade de forma inusitada: fragmento de um capô amassado em meio às faixas de trânsito ou a silhueta do pavilhão da Oca, desenhada por Niemeyer, que se confunde à primeira vista com montanhas, num efeito de alteração de escala.

Cássio Vasconcellos (1965), ainda em suas primeiras mostras com o grupo *Olho mágico* a partir de 1983, e Gal Oppido (1952), também podem ser associados à mesma vertente como marca inicial de seus trabalhos.

imagem
Gal Oppido
[Poses paulistanas] (1982)
(selecionar)

coleção Gal Oppido

Cristiano Mascaro é, neste conjunto de fotógrafos, a figura marcante. Não só pela contínua elaboração de ensaios sobre a cidade desde então (apenas para lembrar: Luz, Brás e avenida São João), mas pelo modo que seus trabalhos se confundirão com sua persona pública.

imagem
Cristiano Mascaro
Minhocão (pilar) (1983)

coleção Cristiano Mascaro

"Cresci em uma época em que se andava muito a pé pelas ruas, daí certamente a relação forte que tenho com a cidade. (...) Quando penso em fotografar a cidade, saio de casa de madrugada e vou ver o dia amanhecer, perceber a luz e as pessoas surgindo nas ruas. Somente assim fico tranqüilo, sentindo que cheguei primeiro e que calmamente possa observá-las.[149]"

Andar, andar: descobertas geracionais

É peculiar a situação em que nos encontramos ao elaborar este ensaio sobre as relações entre a cidade e a fotografia. Certamente, elas são fruto das interações entre a história do desenvolvimento da cidade e a história, similar, da fotografia como campo de conhecimento visual.

Ensaio
SATÉLITE

imagem de satélite da mancha urbana

Sob tal perspectiva é possível apontar o ponto fulcral que representa a década de 1970, quando uma visão ampla e em profundidade parece consolidar-se no que diz respeito à representação da cidade de São Paulo, sua construção e permanência.

Ë possível traçar assim um painel dos últimos quinze, vinte anos, a partir de vetores que se estabelecem então por meio de uma geração de profissionais, de um projeto ao redor de uma fotografia como meio de expressão e meio documental.

No entanto, ainda que sob vários aspectos as cidades expressas nas fotografias de São Paulo tenham por berço este contexto, onde se realizam, é necessário ir além, procurando "ver" aonde novas formas de interação com a cidade podem estar se articulando.

Dois traços caracterizam a análise sob a década de 1970: a recuperação de acervos visuais sobre a cidade e uma produção contemporânea, marcada por uma busca de um painel mais amplo, mais diversificado da vida nas cidades, da vida compartilhada.

A memória realizada

Um balanço dos estudos históricos sobre a memória visual de São Paulo ao longo das duas últimas décadas, sem a devida compreensão do contexto da pesquisa acadêmica e das instituições de memória, seria extremamente desanimador. Assim, a agenda de

ações ideada ao final da década de 1970 pareceria totalmente perdida.

No entanto, é necessário considerar que o campo novo da fotografia no Brasil não poderia ter lugar sem um desenvolvimento mais amplo dos estudos sobre a fotografia, em seus diversos aspectos, na universidade. Enfim, sem a sua problematização teórica e a formação de uma geração de pesquisadores e especialistas que pudessem efetivamente remodelar instituições e estabelecer programas de pesquisa e treinamento.

Este ritmo mais lento que o desejado é perceptível ao final dos anos 80. Por outro lado, é significativo que em 1988 a União dos Fotógrafos do Estado de São Paulo coordene o *Encontro paulista de preservação e memória fotográfica*, realizado nas Oficinas Culturais Três Rios. Como resultado de um movimento gerenciado por fotógrafos, o encontro oferece a rara oportunidade de debate e ensino no campo em questão. Meses antes, entrevista com o presidente da União – André Boccato (1953) – apontava as más condições da "memória fotográfica da cidade"[150].

Apenas na década seguinte, em especial na segunda metade, será possível identificar um quadro em transformação.

Na universidade, a produção acadêmica resultante dos programas de pós-graduação apresenta seus primeiros resultados. Raros, porém, foram os estudos que privilegiassem a documentação urbana, enquanto representação, e mais raros os textos publicados.

Os principais projetos desenvolvidos foram apontados ao longo deste ensaio, entre eles os trabalhos que estudam o conjunto visual veiculado em álbuns e livros editados entre 1887 e a década de 1950. Essa produção gerada nas instituições de história social caracteriza-se por uma compreensão da fotografia num contexto ampliado, como representação visual numa sociedade de classe. Discutem como a fotografia participa da elaboração simbólica da cidade, como registro e como instrumento de ação a serviço dos diferentes focos de poder, público e privado. Reflete assim uma nova configuração da história da fotografia, que passa a contar com vetores de análise mais amplos: arquitetura, história, comunicação, semiótica[151].

O mercado editorial reflete esse desenvolvimento tardio através dos poucos títulos lançados, fato agravado por um desinteresse pelas raras obras de referência. Assim, excetuados esforços editoriais isolados ou programas institucionais como os desenvolvidos pelo Departamento do Patrimônio Histórico da Eletropaulo ou pelo Instituto Cultural Itaú, mencionados anteriormente, pouco se publica.

No entanto, os avanços de visibilidade mais imediata ocorrem no campo das instituições. Excetuado a ação inovadora dos bancos de imagem do Instituto Cultural Itaú que têm lugar na primeira metade da década de 1990, os projetos mais efetivos tem lugar a partir de 1995.

Na esfera pública, é no Museu Paulista da Universidade de São Paulo, a partir da gestão de Ulpiano Bezerra de Menezes, que se estabelecem os primeiros projetos dirigidos para um reposicionamento dos acervos de imagem dentro do conjunto documental mantido pela instituição. Novas aquisições e investimentos em infra-estrutura de conservação e tratamento, associados ao compromisso responsável das sucessivas administrações, permitem consolidar o papel do Museu quanto ao setor de coleções fotográficas. O conjunto visual constitui hoje o mais amplo acervo público, estruturado e aberto à consulta, no que toca ao retrato, repertório que inclui a coleção de Militão Augusto de Azevedo, incorporada em 1996.

Mas são as ações gerenciadas por fundações e institutos privados que marcam uma ampliação da matriz de agentes de conservação e pesquisa da memória visual da cidade.

Em 1997 é constituída a Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, organizada em paralelo ao processo de privatização das companhias energéticas, reunindo os acervos históricos do setor. Entre eles, as documentações gerenciadas

anteriormente pela Eletropaulo e pela Comgás, constituindo um acervo técnico relacionado com a implantação de importantes serviços de infra-estrutura urbana da cidade na primeira metade do século XX.

De forma mais ampla, o Instituto Moreira Salles atua a partir de 1995 no segmento fotográfico, estruturando em poucos anos a maior coleção brasileira mantida por uma entidade privada. O resultado do programa de aquisições permitiu consolidar um dos principais repertórios visuais sobre São Paulo com destaque para três momentos: o final do século XIX, com imagens das coleções Gilberto Ferrez e Pedro Correa do Lago, as décadas iniciais do século através da coleção Brascan e o longo intervalo entre 1930 e 1950, com destaque para obras de Hildegard Rosenthal e Alice Brill.

Os avanços realizados pelas demais instituições relacionadas à memória fotográfica da cidade ocorrem de forma mais lenta, em função da ausência de uma reavaliação do perfil de cada entidade, da origem e interação dos diferentes conjuntos de seus acervos[152].

A expansão do mercado editorial

Os últimos vinte anos marcam a consolidação de uma produção regular do livro fotográfico no Brasil. E o tema da cidade encontrará aqui um lugar privilegiado. De início, estas iniciativas ocorrem de forma isolada, como edições de autores ou de pequenas editoras. Com o advento das leis de incentivo na segunda metade da década de 1980, o mercado entra em expansão. Que "cidade" é valorizada por estas edições?

Esta nova configuração do livro fotográfico entre nós, distante dos álbuns comemorativos e dos guias turísticos, já era identificada nos títulos editados pela Comissão Estadual de Fotografia, bem como os livro de Dulce Soares sobre a rua São Caetano e o bairro da Barra Funda, iniciativas empreendidas no início dos anos 80.

Então, num contexto de pouco editores, o número de títulos era reduzido, mas duas produções devem ser mencionadas. Em parte pela qualidade do conjunto, mas em especial pela forma de patrocínio ou condição de produção.

O livro de São Paulo, patrocinado pela Rhodia, é um deles. Lançado em 1979, é um dos primeiros a reunir uma produção contemporânea, em especial as imagens de ensaios realizados então por Cristiano Mascaro e Dulce Soares, entre outros. Com edição de imagem por Maureen Bisilliat, *O livro de São Paulo* procura realizar uma síntese entre as crônicas textual e visual da cidade, apresentando um panorama contemporâneo da cidade enquanto paisagem, fenônemo urbano desordenado e diversidade humana. Imagem e texto têm igual peso, numa edição sóbria, muito próxima ao formato do portfolio.

São Paulo gigante e intimista, editado em 1986 pelo Centro Cultural São Paulo e Imprensa Oficial, é um produto característico do período. O livro tem origem na exposição homônima, realizada dois anos antes no então recém-inaugurado espaço cultural.

O projeto reúne jovens fotógrafos convidados a realizar ensaios sobre a cidade, entre eles Emidio Luisi, Rosa Gauditano, Cássio Vasconcellos... A proposta é similar a vários empreendimentos que marcam o período, em que a cidade torna-se tema recorrente. É necessário apontar a presença na coordenação do evento de André Boccato, associado à União dos Fotógrafos, entidade que é um dos principais vetores de integração na fotografia paulistana do período. A estrutura do livro, de forma diversa à exposição mais atenta aos ensaios individuais, apresenta uma edição que articula o conjunto de imagens de forma unificada, construindo uma cidade que não escapa à valorização do elemento construtivo da cidade, da estrutura de transporte, e pouco sucesso alcança, exceto por algumas imagens de Rosa Gauditano, em caracterizar os contrastes sociais do cotidiano metropolitano[153].

fotos

***São Paulo Gigante Intimista* (1986)**
Capa
+
foto Rosa Gauditano (garoto na praça da Sé)
foto Cássio Vasconcellos (ônibus)

Na transição para a década de 1990, o mercado editorial de livros fotográficos apresenta uma expansão contínua, aparente conseqüência das leis de incentivos, mas certamente refletindo o estatuto mais privilegiado alcançado pelo livro fotográfico.

A qualidade editorial, certamente, é irregular, em especial na produção gráfica, mas também pela coordenação editorial dos projetos, quase sempre fruto da urgência dos prazos e da oportunidade do tema. Note-se a predominância, no que toca aos livros sobre São Paulo, de projetos reunindo um grande número de fotógrafos. Títulos como *São Paulo: fragmentos de uma paisagem urbana*, com fotos de André Boccato e Lily Sverner, editado em 1988 pela editora formada pelos dois fotógrafos, são raros. Seria também iniciativa da mesma editora o lançamento em 1989 do primeiro livro de Cristiano Mascaro, na série *As melhores fotos*.

Alguns títulos lançados então - sempre com características similares como patrocínio privado, circulação fora do comércio e uma dezena de fotógrafos – apresentam procedimentos narrativos que se tornam uma constante.

São Paulo dia e noite, editado pela Valorart e o jornal *O Estado de S.Paulo*, em 1989, adota a estratégia da cobertura da cidade segundo o ciclo das 24 horas. E curiosamente, embora o modelo seja adotado posteriormente em mostras ou publicações, é talvez o projeto mais bem sucedido. Imagens das rotinas do dia-a-dia associadas ao registro paralelo das horas estabelecem um ritmo agradável à leitura, caracterizando o cotidiano da área central, embora o quadro resultante mostre uma convivência em que os contrastes sociais mantêm-se sob controle. Ainda que a edição conte entre os fotógrafos com Cristiano Mascaro, que já abandonara o jornalismo, ela é talvez o primeiro empreendimento sobre a cidade reunindo profissionais da imprensa.

Lançado no mesmo ano, *São Paulo múltipla* metrópole, editado pela Sogeral, embora procure registrar aspectos da cidade ao longo do dia e da noite, adota como critério a edição de ensaios independentes. Esta decisão permite ao público um contato com a produção de fotógrafos com alguma tradição no registro da cidade, como Saggese, Gal Oppido, Arnaldo Pappalardo, Tuca Reines e Rosa Gauditano, entre outros.

Resultados similares, em termos de qualidade de edição e espaço para ensaios individuais, serão raros no conjunto da década seguinte, no que toca aos títulos sobre São Paulo. Certamente, o oportunismo editorial e o tempo reduzido para produção, associados a organizadores pouco preparados, explicam esta situação.

Ainda assim, é possível encontrar exceções como a edição organizada por Aracy Amaral e Rubens Fernandes Junior – *São Paulo Imagens de 1998* -, editada pela Marca D'água associada ao Bovespa. Como em *O livro de São Paulo*, imagem e texto encontram um ponto de equilíbrio. Fotógrafos, ensaístas da cidade "já estabelecidos" como Mascaro ou Cássio Vasconcellos, dão continuidade a suas produções ou a novas vertentes como as panorâmicas deste último. Por um lado, a vida "em sociedade" surge nas fotos de Tuca Reines (1956), em restaurantes, ou nas festas registradas por Fabiana Figueiredo; por outro, a rotina dos vagões do metrô lotados, nas fotos de Egberto Nogueira...

Fotos

São Paulo múltipla metrópole (1989)

Sugestão:

Antonio Saggese

Estas publicações revelam a possibilidade do mercado editorial, mantido pelas leis de incentivo, como fonte de trabalho para o segmento e como veículo de difusão de produções visuais mais diversificadas na abordagem do universo urbano, mas certamente com as restrições que o patronato impõe.

O crescimento da vertente jornalística, reunida em mostras e livros, como forma de apropriação da cidade é uma marca de fundo na década de 1990. No entanto, é necessário apontar que quase sempre ela ocorre como conseqüência de iniciativas promocionais das empresas do setor. Não é assim menos inocente nem melhor necessariamente do que as iniciativas de propaganda sobre a cidade da primeira metade do século XX.

Contudo, a fotografia de imprensa apresenta um fascínio compreensível. Vejamos por exemplo alguns lançamentos. Em 1987, a *Folha de S. Paulo* distribui aos seus leitores o encarte *Foto jornalismo*, reunindo imagens dos últimos cinco anos. O impacto é evidente, embora a edição faça uso de leituras muito primárias, explorando emoção e humor. A estrutura reflete basicamente a adotada pelo próprio jornal diário, com

alguma adaptação ao momento político: *transição* (democrática) - *política – solidão – caras e bocas – violência e medo – caminhos da destruição – luz e sombra – vida de artista – esporte e movimento.* Se não é possível recuperar a produção individual de cada fotógrafo, investe-se na criação do personagem do fotojornalista como agente do retrato do dia-a-dia. E como sempre encontramos o fascínio das imagens de multidões, ocupando a praça da Sé na campanha das diretas, na morte de Tancredo...

Talvez seja o registro da multidão, do conflito das ruas, a efetiva contribuição da imprensa para a constituição da memória visual da cidade. Outra publicação, da mesma empresa, distribuída em 1985 – *Primeira página* – reúne várias edições em que esses flagrantes são destaque. Aqui, em 1932, a *marcha triumphal do movimento constitucionalizador*, em que uma multidão ocupa o Pátio do Colégio; adiante, em 1945 – *São Paulo festeja a vitória*, com a praça da Sé tomada por pessoas que comemoram a rendição alemã, bem como a imagem invade a própria página, procedimento pouco usual. Em 1963, *São Paulo parou ontem para defender o regime*, com manifestação ocupando a praça do Patriarca e o viaduto do Chá; em 1984, *800 mil nas ruas pelas diretas*, numa vista do alto com a praça tomada[154].

As empresas jornalísticas exploram continuamente essa associação com o tema da cidade no período, em especial na segunda metade dos anos 90. Esse procedimento fica claro em mostras como *São Paulo em cena*, realizada em 1995, com fotógrafos da *Folha de S.Paulo*; com a coletiva de 1997, reunindo imagens da coluna *Cenas da cidade*, do jornal *O Estado de S. Paulo;* ou a mostra *Grandes imagens do NP*, realizada no mesmo ano, com profissionais do *Notícias Populares*[155].

foto JORNALISMO

26.01.1984

Multidão na praça da Sé na campanha das diretas

A contribuição da foto jornalística na constituição da imagem da cidade não tem sido, porém, estudada de forma ampla[156]. E este panorama pode revelar-se mais variado.

Num extremo, no registro das relações violentas da cidade, que se reflete em raros momentos em eventos como a coletiva *Imagens da violência: o retrato da exclusão*, realizada em 1999 no MIS com profissionais do jornal *Notícias Populares.* Ou ainda, em situação excepcional, na produção de Marlene Bergamo (1965), atuante no mesmo jornal entre 1990 e 1994, reunida em montagem excepcional realizada na praça da Caixa Econômica Federal, na avenida Paulista, em 1997. Aqui, a violência surge no registro cruel de cadáveres, revelando seu caráter duplo como enfrentamento visual de forma direta, mas também como objeto de fascínio contemporâneo.

foto JORNALISMO

Marlene Bergamo

[cadáver na periferia]

No extremo "oposto", no colunismo social que ganha um tom "espetacular" na década de 1990. Longe dos cadernos sociais da imprensa local dos anos 60, com gigantescos suplementos fotográficos dominicais organizados por Tavares de Miranda, o "novo" colunismo divide-se entre a exibição exarcebada e a que se pretende irônica e *blasé*, ciente de sua condição social. Mas aqui também é possível encontrar, como no caso de Marlene Bergamo, produções que ganham relativa autonomia. É o caso da fotógrafa Claúdia Guimarães (1968), cobrindo a vida noturna na cidade, em seu segmento jovem associado às *raves* e à vida *clubber*[157].

foto JORNALISMO

Claudia Guimarãoes [clubbers]

Outras abordagens sobre a cidade procuram uma aproximação mais focada. Ora sobre determinados conjuntos de seus habitantes, ora sobre certos bairros.

Emidio Luisi, com uma produção voltada para o registro do cotidiano dos bairros centrais de fortes traços da migração italiana da primeira metade do século XX, é o profissional de maior destaque nesse segmento desde a década de 1980.

Em 1991, realiza a mostra *Lapa, capital do mundo*, um amplo panorama do bairro. A circulação da mostra nos anos seguintes, associada à produção contínua de Luisi neste campo, fixa a imagem pública do fotógrafo. Em 1995, coordena no SENAC Santana o *Projeto de resgate de memória do bairro de Santana*, em que estão reunidos workshops, mostra coletiva e a edição do livro *Santana sua história & suas histórias* (Editora Senac São Paulo, 1996).

Entre 1998 e 2000, Emidio ampliará a fórmula, associando cursos e mostras coletivas, realizando no Conjunto Cultural da Caixa Federal os projetos *Caixa &*

Memória e *Caixa Populi.* A escala das atividades cresce, reunindo vários profissionais que administram cursos e organizam exposições temáticas. Em *Caixa & Memória,* o foco é a região central e a sua "descoberta" pelos participantes dos workshops; no segundo evento, o tema volta-se para a diversidade de correntes migratórias. Ao final, um conjunto de oito publicações reúne o resultado dos dois projetos.

foto
Emidio Luisi

Ensaio **Ué Paesa**
(2 imagens?)

A produção pessoal de Emidio estará reunida, porém, no livro *Ué Paesa: Paulista – 120 anos de migração italiana no Brasil*, editado em 1997 pelo Conjunto Cultural da Caixa[158]. O fotógrafo apresenta um resumo visual de mais de uma década voltada para a documentação dos diversos bairros em que a migração italiana deixou marcas fortes, como Barra Funda, Moóca, Brás e Lapa[159].

Curiosamente, a produção fotográfica sobre os bairros da cidade não parece ter resultado em produtos de maior impacto. Afora a primeira fase do projeto *Museu de Rua*, na década de 1980, as mostras e publicações realizadas nos anos 90, quase sempre empreendimentos promocionais de empresas locais, pouco acrescentam.

Em 1996, Emidio Luisi coordena, como vimos, a publicação *Projeto de resgate de memória do bairro de Santana.* Anos antes, em 1990, o livro *Bexiga* (Pontes/Mundo Impresso), com fotos de Ricardo Alves e texto de Bernard Contier, era a única edição de livro fotográfico sobre um bairro. Apenas em 2002, as empresas Dialeto e Tribal Editora lançam *Avenida Paulista*, com imagens de Eduardo Albarello.

Neste contexto, ganha maior expressão uma obra de circulação restrita, produzida por um dos cineastas paulistas de maior prestígio: Ozualdo Candeias (1922). Em 2001, Candeias reúne no livro *Uma rua chamado Triumpho* (edição do autor) o registro de duas décadas de atividade cinematográfica concentrada naquela região. As fotomontagens selvagens e o texto informado sobre a produção cinematográfica fazem deste um importante episódio no processo de constituição da memória visual da cidade[160].

Se os bairros têm menor expressão nos projetos fotográficos, a arquitetura parece ter um grande eco ao longo da década de 1990. Os títulos de maior evidência estão associados a programas de revitalização como os livros *Palácio da Indústria* (PW/Método, 1992) e *Teatro Municipal grandes Momentos* (DBA, 1993), com imagens de Cristiano Mascaro. Entre 2000 e 2002, refletindo o avanço de projetos de restauro de diversos marcos da região central, surgem vários edições. As grandes estações ferroviárias como Júlio Prestes e Luz são tema de destaque: *Estação Julio Prestes* (DBA, 1997), com imagens de João Musa e Carlos Kipnis; *Sorocaba: uma saga* e *Cem anos luz,* ambos editados pela Dialeto (2000) com fotos de Eduardo Albarello; além de *Pólo Luz Sala São Paulo cultura e urbanismo* (Terceiro Nome, 2000), com ensaio de Luiz Carlos Felizardo, e *Sala São Paulo: café, ferrovia e metrópole* (SEC, 2001). Merece atenção pela cobertura a documentação sobre a reforma da Catedral da Sé, registrada por Iatã Cannabrava, publicada em 2002: *Catedral da Sé: arte e engenharia* (FormArte /Concremat)[161].

A prática de edição de livros fotográficos foi adotada em menor grau em empreendimentos imobiliários comerciais, iniciativas que buscam sempre o prestígio conquistado por este produto editorial.

Em 1990, o lançamento do edifício de escritórios *Terra Brasillis* é acompanhado por livro homônimo (R.D. Engenharia), com imagens produzidas por nomes como Cristiano Mascaro, Bob Wolfenson, Arnaldo Pappalardo, entre outros. A iniciativa abre um campo diferenciado, pois não se trata de um projeto de obra governamental ou institucional. Editoras como DBA exploram parte deste segmento ao final da década, trabalhando com um leque de fotógrafos de renome como Rômulo Fialdini e Cláudio Edinger na elaboração de livros para empresas diversas, constituindo um conjunto documental expressivo (e mais vasto) sobre o parque industrial e comercial.

Ainda no campo da arquitetura, a produção de livros fotográficos começa a refletir a ocupação comercial da calha do rio Pinheiros, bem como a expansão da rede hoteleira. É o caso de *Torre norte* (2000), com fotos de Tuca Reines, autor também das imagens de *Pergamon* (2000), sobre o novo hotel. Nesse segmento, o livro *Todas as chaves da cidade* (DBA, 1999), com fotos de Mascaro sobre a construção do

Grand Hotel Mercure é mais ambicioso, procurando associar a produção usual do fotógrafo sobre a cidade com a documentação da obra enfocando a figura do trabalhador.

A arquitetura vernacular, embora tema usual de mostras marcando a produção de fotógrafos como Bruno Giovanetti (1947), tem pouca presença no mercado editorial. O registro mais instigante encontra-se em *Casas Paulistanas: pequenos tesouros da Moóca na transformação de São Paulo* (Casa Paulistana de Comunicação, 1998), com imagens de Pedro Martinelli. O casario do bairro de classe média surge, apesar do projeto gráfico mal elaborado, em sua diversidade ornamental, seu gosto duvidoso, algo encantador, longe da frieza da abordagem tipológica.

Em outra direção, a busca pelo registro visual do homem da rua é uma tônica de fundo de vários projetos como o de Emidio Luisi. E ganha eco em propostas isoladas. A melhor delas, por expressar com clareza esta procura, é realizada em 1993 por Penna Prearo (1949), que registra usuários do metrô paulistano em estúdio improvisado nas estações, imagens que são reunidas em ensaio publicado na revista *Interview*[162]. A mesma necessidade, embora sob critério diverso, tem lugar na mesma época no Arquivo de Negativos, da Secretaria Municipal de Cultura, que através do *Projeto de Fotografia Sistemática*, procura focalizar as "condições de vida da população e as transformações sociais da cidade"[163], incorporando ao acervo um conjunto de 5 mil imagens produzidas pelo setor entre 1990 e 1992.

Iniciativas mais recentes podem ser encontradas em *Meninas do Brasil*, livro de Mary Stockler, editado em 2002 pela Cosac e Naify. Stockler flerta com uma estética popular expressa nas roupas, nas ruas ou em bailes[164]. Essa aproximação, no entanto, é mais intensa e direta na obra de fotógrafos como Penna Prearo e, excepcionalmente, na produção de Rômulo Fialdini, na mostra *Deus abençoe* apresentada em 2001. Nessas produções, o cotidiano "misturado" das grandes cidades, como o boteco que parece estar em todos os lugares, encontra um olhar curioso, humorado.

Fotografia e cidadania

A década de 1990, embora de forma indelével, apresenta alterações severas nas relações entre fotografia e cidade. Ambas, ao seu jeito, modificam-se, surgindo assim formas novas de constituição da imagem da cidade.

É curiosa a forma peculiar que o tema da cidade toma no campo do ensino da fotografia. Desde o início da década de 1980, ele está presente nos mais diversos lugares. É recorrente a presença de temas como a feira-livre. Propostas de cursos como os oferecidos sistematicamente pelo Museu Lasar Segall mantém projetos de documentação informal sobre os bairros próximos, por exemplo.

Os primeiros cursos que enfocam a cidade ou a rua surgem por volta de 1987, muitas vezes associados a eventos como a *Semana Paulista de Fotografia*. É o que ocorre na edição daquele ano com a oficina ministrada por Carlos Moreira, por exemplo. Data do mesmo período o curso coordenado por Cristiano Mascaro – *A fotografia e a cidade*, realizado no Projeto Visoart e na Galeria Fotóptica.

A contaminação entre ensino e a própria cidade torna-se a partir de então uma tônica, que terá maiores conseqüências, em especial, no uso da fotografia em projetos de inclusão social e como instrumento para fortalecimentos das relações entre a cidade e seus habitantes.

A mostra *Diversidades*, organizada por Clóvis Loureiro em 1987 no Centro Cultural São Paulo, exemplifica como esses elementos estão desde sempre próximos. A exposição reúne trabalhos de alunos dos cursos básicos e avançados do Museu Lasar Segall, que utilizaram as estações do metrô como pontos de referência para explorar a cidade.

Descobrir a cidade e descobrir a fotografia são ações mixadas e, quase certo, quem ganhará nessa interação será a cidade e o aluno em busca de cidadania. Essa marca

recobre uma grande porcentagem dos projetos de ensino a partir de então; torna-se recorrente.

ensaio
FOTO São Paulo

(cartaz???)
coleção Iatã Cannabrava

As caminhadas fotográficas passam a partir da década de 1990 a ser um instrumento de apoio no setor. Em 1993, é possível encontrar Cássio Vasconcellos coordenando uma caminhada fotográfica pelo centro da cidade, organizada pela Clínica Fotográfica. É evidente que esse gênero de recurso didático traz a marca das primeiras ações cívicas articuladas no campo da fotografia em São Paulo: o projeto *Revele o Tietê que você vê.*

A proposta é realizar uma "expedição cívica, ecológica e fotográfica ao rio Tietê" nas palavras dos organizadores – União dos Fotógrafos de São Paulo e Secretaria Estadual de Cultura. Cerca de 150 grupos, em 50 cidades ao longo do rio, realizam uma documentação da vida e das condições do velho Tietê em 11 de agosto de 1991. Reunidas em mostras nos meses seguintes, as fotografias resultantes tornam-se um instrumento auxiliar para a cidadania.

Esse procedimento torna-se uma presença indelével na produção local. As caminhadas crescem em freqüência. Buscam novos locais, novas situações: em 1995, João Kulcsar organiza no SENAC Tatuapé a saída *São Paulo a noite*; dois anos depois o Centro de Comunicações e Artes, do SENAC, realiza em 25 de janeiro uma caminhada de 24 horas de duração. Em 1996, o Museu Lasar Segall estrutura em caráter permanente a oficina *Ver São Paulo.*

Em setembro de 2001, tem lugar o evento *Foto São Paulo*. Num fim-de-semana, quase 30 profissionais coordenam grupos de fotógrafos, amadores ou não, que realizam uma *jornada cívica e fotográfica pela recuperação do centro.* O evento, idealizado por Iatã Cannabrava e José Roberto Walker, com o apoio de várias instituições culturais envolvidas em projetos de renovação e memória urbana, incluirá a realização em 2002 de mostra das imagens produzidas, uma das raras vezes em que exposições coletivas desse porte tiveram uma edição visual que permitisse uma compreensão adequada, a serviço da fotografia e não apenas da cidadania.

Um desdobramento fundamental dessas ações no panorama local é o uso corrente da fotografia em projetos de inclusão social que passam a surgir na segunda metade da década de 1990[165]. Outro é a intensificação de projetos que visam discutir e aproximar fotógrafos, com produções que tematizam a cidade em sua diversidade, através da estruturação de cursos e mostras associados. É o caso dos projetos desenvolvidos por Emidio Luisi, mencionados anteriormente, bem como do evento *Crônicas Urbanas*, organizado pelo Instituto Itaú Cultural, em 1998, com Eduardo Castanho, Antonio Saggese, Carlos Fadon Vicente, Gal Oppido e Juca Martins.

Em busca de novas mídias

Outro movimento ocorre no campo da imagem fotográfica e terá reflexos sobre o par fotografia e cidade. A busca por novas formas de inserção e difusão de imagens é um aspecto importante, seja como forma de atingir novos públicos, seja como eventual fonte de renda. Ou ainda, como forma de identificar novos suportes, novas formas expressivas.

O cartão postal foi um dos primeiros recursos não-livro de difusão a ser explorado já na década de 1970. Regina Silveira, por exemplo, utiliza o formato em séries em que intervém sobre a imagem. Aqui, o suporte é parte do objeto de reflexão, mais do que circulação, embora o período corresponda à difusão inicial no país da *arte postal*.

No que se refere ao estudo da fotografia urbana é surpreendente que apesar de reconhecido como fonte documental, o postal não tenha merecido análises históricas mais consistentes antes do final da década de 1990[166]. Surgem então os primeiros projetos acadêmicos sobre o tema. A iniciativa mais relevante na área de difusão é o início de edição da série *Lembranças de São Paulo*, organizada por Carlos Cornejo e pelo colecionador João Emilio Gerodetti, a partir de 1999[167]. O projeto merece atenção, mais pela recirculação de imagens restritas a coleções particulares do que pela análise propriamente, embora reúna de modo sistemático dados valiosos sobre os principais editores. Curiosamente, apesar do baixo custo, nenhuma instituição pública conseguiu estabelecer um projeto de sistematização deste meio visual, exceto

o Museu Paulista-USP, organizando uma primeira base de dados[168].

De outro lado, fotógrafos ao longo dos últimos vinte anos tentaram utilizar o suporte postal, em boa parte trabalhando-o como veículo tradicional para a imagem da cidade. Nenhuma das experiências teve continuidade em função das dificuldades em estabelecer uma relação adequada entre investimento e escala de produção[169].

A partir de 2000, surgem iniciativas comerciais, através de empresas como Mica e Jokerman, que estabelecem uma produção contínua, embora estritamente como suporte publicitário. Nessa nova configuração ganha destaque o projeto *Alma Paulista.* Entre 2000 e 2001, a cada mês, uma série de onze imagens, realizadas por um dos dez fotógrafos selecionados, é distribuída gratuitamente nos postos mantidos por empresas de postais publicitários, reunindo ensaios sobre a cidade. O conjunto final é editado na forma de livro, lançado em 2002: *Alma Paulista* (Anima Cultural/Abooks)[170].

Com a introdução da internet e da adoção em bases estável da tecnologia da imagem digital o quadro de produção e circulação na segunda metade dos anos 90 começa a transformar-se. E, mais ainda, a cidade também. As conseqüências para ambas, em especial sobre o conceito de cidade, estão para serem detectadas. A dualidade, progressivamente falsa, entre interior e grande cidade, por exemplo, parece em processo de reposicionamento.

Para onde se deslocam as relações entre mídias: entre cinema, televisão interativa e foto? Webcams misturando privado e público, fotologs estabelecendo comunidades, fraternidades. Todo esse processo de redescoberta de nosso entorno, de nossa *situação*, está certamente marcado pela perda inevitável da memória sobre ele mesmo.

É curioso que procedimentos comuns possam ser partilhados simultaneamente por aparelhos de alta e baixa tecnologia, insinuando talvez que a mudança relevante não esteja na técnica em si, mas em seu uso, no engajamento do *produtor de imagem*, na utilização "mixada" de diferentes suportes. Um exemplo nesse sentido está na difusão local, do movimento *lomografia*, que utiliza a câmera Lomo, de origem russa, cujos praticantes se reúnem na *Lomographic Society International:* "Os lomógrafos andam com suas maquininhas a tiracolo registrando tudo o que vêem pela frente. Não há preocupação com pose, luz e enquadramento, por exemplo. O resultado são fotos pequenas que, agrupadas em grandes painéis chamados *lomowalls*, criam efeitos visuais interessantes."[171] Em 1999, a estação do Metrô Sé abriga a *Lomo Brasil São Paulo*, primeira mostra, em que uma parede reúne 10 mil imagens da cidade.

Eventos isolados? Não, não mais do que uma geração que convive com câmeras digitais de baixo custo, sonhando com novos celulares com capacidade de captação e transmissão de imagens.

O fascínio tecnológico não é um item novo neste ensaio, basta lembrar as estereoscopias e as fotografias aéreas da década de 1910. Até aqui as imagens resultantes parecem ser mais emblemáticas do que expressões visuais novas, evidências sim de um desejo integrativo das diversidades possíveis do registro do universo diário.

Carlos Fadon Vicente (1945) é um dos fotógrafos atentos a estas novas formas de produção de imagem, de circulação, procurando intervir sobre tais práticas. Fadon, que juntamente com Gal Oppido, realiza em 1985 o belo ensaio *Entradas e coberturas*, registrando halls de edifícios, em contrastes com as paisagens captadas por Gal, apresenta no ano seguinte suas primeiras experiências com transposição de suas séries de imagens urbanas para suporte digital. A investigação contínua resulta em 1991 na série *Vectors*, em que explora efetivamente os recursos do processamento de imagem e as interfaces de tratamento, atuando propriamente no campo da infografia.

As relações tensas entre tecnologia e cultura, que o final do século retomam em novo contexto, podem ser detectadas porém em produções aparentemente afastadas do tema. É o caso, por exemplo, das imagens panorâmicas. Sua retomada recente

parece indicar um olhar "totalizador" em busca da captação do *continuum* sensorial, adotando recursos os mais distintos. Embora o panorama possa ser entendido como subgênero da foto de paisagem, aqui ele surge mais como sintoma.

Três fotógrafos têm uma produção recente nessa direção. Juca Martins (1949) exibe em 1998 no Instituto Moreira Salles imagens reunidas no livro *São Paulo capital: uma visão panorâmica da cidade no final do século XX* (IMS). Gal Oppido, por sua vez, lança em 2000 seu ensaio, associando imagens panorâmica e aérea, *São Paulo 2000* (Imagemdata). No entanto, serão de outro fotógrafo, Cássio Vasconcellos, os resultados mais bem sucedidos, graficamente, do uso do panorama, fotos realizadas a partir de 1997; em princípio imagens sobre a natureza, depois voltando-se para a cidade.

O fenômeno é mais abrangente e poderia ser aproximado ao tópico o uso na internet de imagens em 360 graus, através de sistema que permite ao usuário estabelecer percursos visuais, mas esses ensaios não parecem ir além da condição de *side show*, apesar do importante vetor sensível que articulam. No extremo oposto, artistas que utilizam as câmeras *pinhole* (buraco de agulha) poderiam ser associados ao gênero. Porém, é pequena neste segmento a elaboração de imagens urbanas com alguma consistência, destacando-se obras de Paulo Angerami (1963) e a série *A cidade casual* (1999), de Ricardo Hantzschel (1964).

Arte e cidade: uma nova situação

Talvez o diferencial mais importante para pensar São Paulo e a imagem fotográfica na contemporaneidade passe pelo contexto novo em que situa parte de sua produção, no caso, aquela mais próxima ao circuito da arte contemporânea, da experimentação.

A presença da fotografia no campo artístico, nas galerias e museus, trouxe a público uma diversificada produção em que se insere a fotografia, realizada muitas vezes por artistas distantes dos circuitos tradicionais.

Ao mesmo tempo o segmento artístico local partilha de um interesse renovado em busca de novos espaços de difusão distantes da galeria e do museu. A década de 1990 presencia assim um conjunto de experimentações no campo da arte pública, das quais a fotografia teve presença reduzida de início[172]. Neste conjunto, talvez o grande painel produzido por Alex Flemming (1954) para a estação Sumaré do Metrô em 1998 seja a mais conhecida dessas intervenções. A iniciativa traz agora a obra de arte em nova situação, discutindo a diversidade social da cidade, retratos que se abrem sobre a paisagem.

O conjunto de quatro megaeventos promovidos pelo projeto Arte/Cidade entre 1994 e 2002, sob coordenação de Nelson Brissac Peixoto, é gesto fundamental para a expansão do debate e da prática da ação artística em tal condição. Nesse conjunto a fotografia está presente, elemento importante também no livro e no vídeo *Paisagens urbanas*, lançados por Brissac em1996 (SENAC SP/Marca D'Agua). Mas talvez as expressões mais contundentes nesses eventos não digam respeito à imagem explícita da cidade como nos trabalhos de Cássio Vasconcellos. Alguns projetos falam com/de seus habitantes com maior impacto, a exemplo da ação *Cidade secreta*, de José Fujocka (1969), apresentada na segunda edição, a partir do tema do retrato e seu valor de troca, ou do ensaio *Pratos típicos*, de Rochelle Costi (1961), grandes ampliações de fotos de marmitas e pratos feitos, expostos na terceira edição do evento.

A cidade e a fotografia surgem agora na produção de uma geração recente mais próxima às artes visuais, embora poucos artistas consolidem suas produções ao redor desse par como temas centrais ou motivação de séries maiores. Rubens Mano e Márcia Xavier são os nomes mais conhecidos com obras sobre o tema.

Rubens Mano (1960), que por anos realizou comercialmente fotos de arquitetura, registra com apuro demolições, que revelam a estrutura de edifícios e o confronto com a paisagem como em *Casa Verde* (1997), ou então intervém em cenas de ruas com focos de luzes inesperados, na série *Huecos* realizada a partir de 1999. Ou ainda na extensa série *Liquidas* (1997-1998), em que a massa fechada de edifícios surge completamente desfocada, parecendo assim neutralizar-se. Márcia Xavier (1967)

explora efeitos ópticos através de reflexos distorcidos de fotos aéreas da cidade, em obras com *Binóculos* (2001), gerando em alguns casos sensações visuais tensas, próximas à vertigem.

A fronteira indistinta entre espaço construído e em demolição surge em obras de Paulo D'Alessandro e Rogério Canella. Este explora através de dípticos intervenções sobre terrenos abandonados, que surgem antes e depois do preparo do terreno, espaços que parecem abstrações imantadas.

Paulo D'Alessandro (1967) apresenta um conjunto extenso de panoramas construídos em polípticos, criações que apresentam e recriam um ambiente urbano, com uma forte estruturação visual gerada pela justaposição de imagens. Esse procedimento de articulação de um panorama é explorado, de forma contundente, em termos espaciais por Caio Reisewitz (1967), por exemplo na instalação *Conquista*, apresentada no evento *Bienal 50 anos* em 2001, justapondo a uma paisagem de mata intocada ilustrações prosaicas de folhetos de lançamentos imobiliários. Em seu livro *Periferia*, lançado em 2002, está presente a preocupação com a intervenção sobre o espaço natural, mas em especial a questão da possibilidade de registro da imagem da cidade, através do confronto entre paisagem e fotografia, pintura e fotografia. Com humor, Caio inclui aqui a serie *José und Fototapete* (2001), na qual um jovem negro surge, sempre na mesma posição, frente a telões com imagens da cidade como as avenidas marginais ou o Carandiru.

A situação nova da produção da imagem fotográfica é o campo de combate para discutir a imagem da cidade neste momento do século XXI, entre nós. Não só enquanto alterações tecnológicas quanto à captação e difusão, mas fundamentalmente o estabelecimento em progresso de um *status* novo que se consolida no campo da arte e que terá de enfrentar a situação "tradicional" da fotografia.

Estratégias para avançar: conclusão

O que estará fotografando aquele rapaz que vejo quando vou ao trabalho, ao percorrer de carro a avenida Paulista? E aquele outro, quando volto? Será mais uma foto do velho MASP com suas garras vermelhas? Não, não existem imagens iguais, apenas fotógrafos iguais.

É esse um dos focos principais deste ensaio, que é necessário enfatizar continuamente. Como as pessoas criam imagens? A partir de onde? Como circulam? Como são interpretadas? Cada cidade a seu modo realiza esse mesmo processo de constituição imagética, mas sempre mantendo um diálogo cruzado de referências culturais sobre as cidades, sobres as imagens...

Imagem
Patricia Cardoso

Rua Washington Luis, centro, SP; Av. Washington Luis, Aeroporto, SP (2003)

coleção do artista

O fenômeno de identificação de uma geração com determinado conjunto visual é outro ponto de fascínio, ainda a ser desvendado. Como o que ocorre ao redor da obra de Mascaro, mas que pode ecoar aqui ou ali em outros fotógrafos como em Cássio Vasconcellos, a partir de *Noturnos São Paulo* (Bookmarks, 2002), imagens que parecem apontar para uma nova configuração urbana que avança. Essas eleições "afetivas" são certamente a manifestação possível de um sentimento de "lugar", sentimento construído socialmente.

O processo de constituição das imagens da cidade, e igualmente o da cidade como projeto, reflete assim as descobertas de cada geração, de sua situação.

Essas descobertas geracionais são um privilégio dos jovens e aqui a figura do andarilho parece adequada, algo descompromissada, misturando referências. Mas tais descobertas não são exclusivas deles, pois outras situações surgem das condições estrangeiras que a vida cotidiana gera, do confronto de grupos, bem como dos novos desafios que a velhice nos apresenta.

A massa inflacionária de imagens sobre a cidade - estáticas e em movimento, planas e tridimensionais – nos pressiona continuamente e parece muitas vezes ser apenas

um ruído de fundo que desaparecerá no cinza. Ainda assim aos que se interessam pela relação da cidade e sua representação resta observar a sociedade e os modos de produção, usos e funções da fotografia. Identificar o que é central, identificar o que é desvio, ruptura, embora tudo pareça cinza (ou curiosamente, às vezes, ofuscado pela onipresença de uma visualidade dominante).

Minha resposta é estar atento aos pequenos movimentos, à invenção que dialoga com a tradição: como renovação ou como ruptura. É o pensamento que me desperta ao observar, por exemplo, os dípticos recentes de Patrícia Cardoso[173], em que a velha tradição comparativa de imagens urbanas é revista. A chave aqui é que essas obras não procuram contrastar o que não mais existe, alheio ao que é vivo a cada momento, mas comparar a imagem da rua Washington Luis, no centro, com a da avenida Washington Luis, no Aeroporto, ou então a rua Nove de Julho, em Santo Amaro, com avenida Nove de Julho, apontando para outros contrastes, outros territórios.

1 A partir dessa colocação de caráter operacional seria possível discutir o próprio apagamento do gênero paisagem e a posterior recuperação sobre a ótica da documentação urbana como, em si, uma manifestação da relação social entre sociedade e representação visual.

2 A litografia é difundida na Europa a partir do início do século XIX com as pesquisas de Aloys Senefelder. A partir da década de 1850, segundo o processo introduzido por A. Poitevin, surge a possibilidade de reprodução de imagens fotográficas através da fotolitografia. Esses aspectos serão tratados mais adiante neste ensaio.

3 *São Paulo antigo plantas da cidade*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

4 Um livro editado em 1975, no entanto, é ainda hoje um guia inspirador: trata-se da obra de Orlando da Costa Ferreira (1915-1975) – *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada.* Neste ensaio abrangente, Orlando traça o desenvolvimento das artes gráficas no país com destaque para a produção do século XIX. É esse o nosso guia sobre a técnica, obra que inspira o leitor a descobrir novas relações.
Ferreira, Orlando da Costa, 1915-1975. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira :a imagem gravada*. 1.ed. São Paulo: Melhoramentos, [1976]; 2.ed. São Paulo: Edusp, [1994].

5 FLORENCE, Hercules. Descoberta da Polygraphia. *A PHENIX*, (175): 26.10.1839. Nesse artigo Florence descreve seu processo de impressão denominado polygraphia

6 Uma hipótese de trabalho seria atribuir à Biblioteca Real, que daria origem à atual Biblioteca Nacional, um papel fundamental como fonte documental para aproximação aqui proposta. No entanto, embora exista desde praticamente o início da presença da biblioteca no país um setor dedicado à iconografia, que por períodos alternados incorporará ou não a cartografia, são praticamente poucos os exemplares de estampas dedicadas à capital da província paulista, em seus aspectos urbanos ou em cenas da vida cotidiana.

7 Como indica João Moreira Garcez Filho, em seu artigo de 1986 – *Iconografia paulista: a cidade de São Paulo antes da fotografia*, apenas a prancha 21 do primeiro volume apresentava uma imagem da província: *Sauvages civilisés, soldats indiens de Mugi das Cruzes* (sic) *Province de St. Paul*. (In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, SPHAN, (21): 172-177, 1986)

8 LAGO, Pedro Correa do. *Iconografia paulistana do século XIX.* São Paulo: Metalivros/BM&F, 1998; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Atelie Editorial / Imprensa Oficial / Unesp/ SEC, 1999. Recomenda-se também o catálogo da *Mostra do Redescobrimento* (abril a setembro de 2000) – segmento *O olhar distante*, com curadoria de Jean Gallardi e Pedro Correa do Lago, reunindo telas e fotografias realizadas entre 1637 e 1990.
Há certamente uma longa tradição editorial desde a década de 1950 de publicação de livros ilustrados sobre esta produção visual, mas deu-se preferência aqui a obras que enfocam com maior destaque o tema paulistano, no caso das duas primeiras menções.

9 Inclusa no conjunto fac-similar: *São Paulo antigo: plantas da cidade*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo., 1954. Apresentação de Sérgio Milliet. Ernani da Silva Bruno menciona em – *Histórias e tradições de São Paulo* – que Costa, nascido provavelmente em Portugal, morto em São Paulo, autor dessa primeira planta da cidade, executou o mapa quando era segundo-tenente do Real Corpo de Engenheiros, chegando a ser posteriormente diretor da Fábrica de Ipanema. (BRUNO, Ernani da Silva. *Histórias e tradições de São* Paulo. 3.ed. São Paulo: Hucitec/PMSP, 1984, p.1436)

10 A mesma atribuição é feita por Affonso E. Taunay, em *Velho São Paulo: Colégio- Sé – Paço* (São Paulo: Melhoramentos, [1953], v.1, p.15) que data as imagens como sendo feitas a partir de 1835. Taunay (idem, p.20) aventa a possibilidade da iniciativa de edição ter sido de Daniel P. Müller (1769-1842). João Moreira Garcez Filho (opus cit., p.176) menciona *en passant* que o pesquisador Délio Freire dos Santos contesta a atribuição autoral das imagens em questão. É necessário apontar que várias aquarelas de Dutra sobre as edificações em questão integram o acervo do Museu Republicano de Itu (MP-USP). Reproduzidas na obra de Pedro Correa do Lago (1998) constam como datadas de 1847, embora seja evidente uma proximidade de repertório visual com as imagens inclusas na planta de 1841.
Sobre a circulação (e notoriedade) desta carta, João Moreira Garcez indica (idem, p.177) que um exemplar foi exposto "pelo Arquivo Militar" na grande *Exposição de História do Brasil*, realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 1881, constando no catálogo sob o número 2.819.

11 Lembre-se que o conjunto não apresenta nenhum sinal da natureza circundante, em contraste com a produção de panoramas contemporâneos que mostram a cidade vista de fora. As ruas e largos da cidade, como seria o hábito até ao final do século XIX, não apresentam nenhum sinal de árvores ou jardins mais cuidados (com raras exceções na segunda metade do século), apenas o arruamento e calçamento precário.

12 A única imagem, na carta de Costa, que foge ao padrão de destaque de fachadas é a referente ao "Claustro do S. Fran.co", apresentando o pátio interno do convento, vazio.

13 Não se faça porém um julgamento precipitado sobre a capacidade dos autores desta iconografia; apenas constatamos aqui um tom, que permanece na obra extensa de Martin e que tem eco na obra de Angelo Agostini, como veremos adiante.

14 Não custa lembrar que no caso das edições litografadas de imagens realizadas por artistas como Debret, desconhece-se a circulação da obra no período entre nós. Merece menção que o mesmo vale para os desenhos elaborados pelo comerciante e colecionador inglês John Mawe (1764-1829), apontado por Moura (opus cit., p.357-358) como os mais antigos registros impressos relativos a São Paulo. As imagens de sua estadia em 1807 em São Paulo foram inclusas em sua obra *Travels in the interior of Brazil, particularly in the Gold and Diamond Districts of that Country,* editada na Inglaterra em 1812, com edições em várias línguas até 1817. Moura destaca as imagens da *Lavagem do ouro do Jaraguá nos arredores de São Paulo* e *Traje das Paulistas.* Lembre-se que o tema de Mawe era a extração do ouro, sendo a ligação com a iconografia paulistana muito restrita.

15 A catalogação da Biblioteca Nacional, na qual consta além de um exemplar dessa imagem outra referente à cidade do [Recife], refere-se à estampa como uma vista ao final do século XVIII, no entanto o conjunto apresentado, marcado pelas igrejas, não parece ter se alterado significativamente nas duas primeiras décadas do século seguinte. Lembre-se que a pequena dimensão da imagem – 100 x 180 mm – associada a sua preocupação de criar uma atmosfera noturna não permite maior precisão na datação.

16 Conforme Ernani da Silva Bruno (opus cit., p.1437), em sua obra editada originalmente em 1954, a imagem integra o livro dos religiosos norte-americanos Daniel Parrish Kidder (1815-1891) e James Cooley Fletcher (1823-1901) – *Brazil and the Brazilians* (Philadelphia: Childs & Peterson, 1857), que registra aspectos das visitas de Kidder e Fletcher a São Paulo em 1837 e 1855, respectivamente. Então, em 1954, Bruno atribuía a autoria do desenho original a William Elliot, engenheiro inglês que pouco depois seria encarregado de instalar nova canalização de água para os chafarizes da cidade, mas Moura (opus cit, p.371) data a imagem como sendo de 1839, a partir de esboço realizado pela "Senhora Elliot". Este autor indica a existência de exemplar de *Brazil and the Brazilians portrayed in Historical and Descriptive Sketches* (London: Sampson Low, Son and Marston, 1866) no acervo BMMA.
João Moreira Garcez Filho (opus cit, p.175) traz dados mais esclarecedores, quando menciona a viagem de Fletcher a São Paulo, onde conhece o cartógrafo norte-americano John Henri Elliot e esposa. Seria essa a Senhora Elliot, autora do desenho tomado como referência por Richards, "provavelmente William Trost Richards (1833-1905)". Garcez aparentemente retira esta referência da obra de Newton Carneiro – *Iconografia paranaense (anterior à fotografia)* - (Curitiba: [s.e.], 1950).

17 Como fonte sobre o panorama da fotografia em São Paulo utilizou-se em parte dados coletados para a pesquisa *Noticiário Geral da Photographia Paulistana: 1839-1900*, em fase final de edição pelo Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP. A pesquisa inicial foi finalizada em 1988 por Paulo Cezar Alves Goulart, especialista em história das artes gráficas, e revista em conjunto no ano de 1993 por Ricardo Mendes. A edição final, atualizada, está programada para 2004.

18 KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980, p.31.

19 Este anúncio ganha maior relevância pois menciona que faz "reproducções de quaesquer estampas com perfeição" (Daguerreotypo. *Correio Paulistano*, 14.07.1854, p.4). De forma secundária a referência indica que – preenchendo uma lacuna ou oferecendo uma alternativa – a fotografia era oferecida como estímulo à circulação de imagens, de qualquer natureza, agora mediadas pela nova mídia.

20 Vistas photographicas... *Correio Paulistano*, 10.11.1859, p.4.

21 Vistas da Academia de S. Paulo. *Correio Paulistano*, 27.10.1860, p.3.

22 Seria na sociedade de Carneiro & Gaspar – a *Photographia Academica* – que Militão Augusto de Azevedo atuaria como gerente ao longo da década de 1860.

23 Transcrito por Afonso Schmidt em *São Paulo de meus amôres*. São Paulo: Brasiliense, [1960], Paz e Terra, 2003. Boris Kossoy menciona anúncio anterior de Müller, em *Correio Paulistano*, de 09.11.1859 (p.3) oferecendo vistas da cidade (KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: IMS, 2002, p.232)

24 Nesse sentido, a análise desses olhares a partir do álbum tem como empecilho inicial saber se a seleção de tomadas comparativas tem como referência a cidade de 1862, com sua estrutura física e vida própria ou a cidade de 1887.
Uma pista possível pode ser apontada. As imagens realizadas no início da década de 1860 parecem ter sido lentamente "comercializadas" pelo fotógrafo bem antes do seu *álbum comparativo*, em geral, sobre *cartes-de-visite*, presentes em alguns acervos locais, o que permitiria eventualmente a reconstrução deste primeiro olhar. Boris Kossoy aponta, porém, em texto incluso em *Álbum comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*, editado pela Secretaria Municipal de Cultura (1981, p.45), que a comercialização de vistas da cidade por Militão dataria de 1886.

25 Foram adotadas aqui as legendas do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo* (1887).
(ATENÇÃO: checar as legendas com o álbum do acervo IMS)

26 É importante mencionar que fotos de Militão, como esta da Academia e outra da rua Direita foram empregadas como referência para ilustrações na obra de Johann Jacob von Tschudi (1818-1889) - *Reisen durch Südamerika -*, editada em 1867 na cidade de Leipzig (F. A. Brockhaus), como aponta Pedro Correa do Lago (opus cit., p.142-143).

27 A empresa, que seria conhecida posteriormente como *Casa Garraux*, se estabelecerá mais tarde ao final do século na rua XV de Novembro n.36 e 38.

28 Photographia Acadêmica de Carneiro & Gaspar. *Correio Paulistano*, 23.08.1871, p.2.

29 Em 1876, o fotógrafo adquirirá a empresa, adotando a denominação *Photographia Americana*, mantendo-se em atividade até o final da década seguinte.

30 As cópias fotográficas desse álbum, que integra o acervo da Biblioteca Municipal Mario de Andrade – Livros Raros - datam com certeza de período bem posterior, provavelmente início da primeira década do século XX, já empregando papéis com emulsão sobre gelatina, não em papel albuminado como seria o esperado nos anos 1860.
Boa parte desse conjunto pode ser visto ainda no acervo do Museu Paulista-USP, na coleção Militão Augusto de Azevedo, agora em cópias em papel albuminado, em pior estado de conservação e com perda visual, considerando-se que as fotos inclusas no álbum remanescente foram realizadas provavelmente a partir dos negativos originais, cujo destino é desconhecido. O argumento em favor de Militão é reforçado pela inclusão no álbum de imagem intitulada Campo Redondo, presente no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo* como "Chácara do Snr. Charpe...". Ainda, na mesma coleção do Museu Paulista incluem-se versões de algumas desses registros em formato *carte-de-visite* com legendas em formato e fonte similares a adotadas em outras imagens conhecidas do fotógrafo, também presentes naquele acervo. A referência temporal na denominação do álbum pode se tratar de uma atribuição feita no período da edição do mesmo, realizada em momento bem posterior.

31 Kossoy (opus cit, 2002, p.88-89) atribui o nome completo ao fotógrafo, apontando a possibilidade de tratar ser o mesmo profissional norte-americano – Walter J. Bradley (1813-1891) – ativo em Buenos Aires.

32 Attenção. *Diário de São Paulo*, 22.08.1876, p.3; Photographias de São Paulo. *A Província de São Paulo*, 30.08.1876, p.2.

33 Vista photographica. *Correio Paulistano*, 28.07.1866, p.2.
A "ponte grande" refere-se provavelmente a que havia sobre o rio Tietê, em local distinto da atual localização em continuação da avenida Tiradentes, devido à retificação do rio em meados do século XX. A sociedade Elwell &

Dulley, grafada erroneamente neste anúncio como Elwelle, que manteve a *Photographia Paulistana*, à rua do Imperador n.46, esteve ativa na cidade entre 1865 e 1868, aproximadamente.

34 Sobre o fotojornalismo brasileiro no século XIX, o único estudo disponível aborda a cidade do Rio de Janeiro. Veja a dissertação de mestrado de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade: *Primórdios da fotoreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa no Rio de Janeiro: 1839-1900*. (Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2002).

35 A exposição *A comédia urbana de Daumier e Porto-Alegre*, organizada por Heliana Angotti Salgueiro, (Museu de Arte Brasileira - SP, abril/junho de 2003), aborda a proximidade e influência direta do fenômeno da imprensa ilustrada francesa sobre a brasileira em meados do século XIX (veja catálogo do evento)

36 Como referência sobre a imprensa no período, tomou-se aqui o texto introdutório à edição fac-similar *Cabrião*, de autoria de Délio Freire dos Santos. (Primórdios da imprensa caricata paulistana: o Cabrião. In: *Cabrião.* São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 1982, p.9-43.)

37 Perestrello e Gaspar. *Correio Paulistano*, 22.05.1862, p.3.
Em 1866, Agostini anunciava-se como "retratista photographo" no *Memorial Paulistano para 1866,* em que aparece sob o nome Angelo Augustin. (MARQUES, José Roberto de Azevedo. *Memorial paulistano para o anno de 1866*. São Paulo: Typ. Imparcial, 1866)

38 Agostini seria auxiliado mais tarde na revista *Cabrião* por Huascar de Vergara, que atuará também como retratista e "colorista" de retratos na cidade por longo intervalo de tempo entre 1862 e 1877 pelo menos, quando por breve período colabora com Militão, na *Photographia Americana.*

39 Eix aqui o meu programma: leiam e esperem. *Cabrião*, (27): 210, 07.04.1867.

40 Os representantes da carniça... *Cabrião*, (1): 8, 1866; Verdadeira água do *Miguel Carlos*. *Cabrião*, (2): 13, 1866.

41 Ora e esta!... *Cabrião*, (21): 161, 24.02.1867; Recrutamento de *formigões* para o exército. *Cabrião*, (11): 88, 09.12.1866.

42 - Lá estão os senhores mortaes... *Cabrião*, (39): 303, 23.06.1867; Volta dos devotos da festa da Penha. *Cabrião*, (48): 381, 08.09.1867.

43 O cemitério da Consolação no dia de finados. *Cabrião*, (6): 48, 04.11.1866; Grande baile... *Cabrião*, (12): 96, 16.12.1866.

44 Há uma certa ironia, mas o litógrafo Jules Martin editará em 1875 uma revista humorística intitulada *O photographo*, cujo único exemplar conhecido integra o acervo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, mas não foi localizado.

45 Trata-se de uma torre, erguida na lateral do Jardim Público próxima à estação da Luz, utilizada como mirante. A construção foi demolida antes do final do século XIX, mas as suas fundações foram localizadas e hoje estão sinalizadas com painéis didáticos.

46 Decisão curiosa, pois ao mesmo tempo traz algumas das imagens mais emblemáticas: a visão da velha catedral, no Largo da Sé e o conjunto do Piques, associado a uma tomada em plano geral da cidade.

47 Como curiosidade, a penúltima imagem, cuja legenda destaca o bairro de Campos Elíseos, completa o panorama inicial de abertura do álbum, embora a edição não deixe evidente este aspecto.

48 O exemplar do álbum existente no acervo IMS traz a seguinte anotação na página branca inicial: 'Dado pelo amigo/ Militão (o photographo)/ ao Americo [de] Campos/ S. Paulo 3 fev. 90", um dos editores da revista ilustrada *Cabrião*, mencionada com destaque neste ensaio.

49 Sobre Militão Augusto de Azevedo, destacam-se as pesquisas, em ordem cronológica:
KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia.* São Paulo: FESPSP, 1978. Dissertação de mestrado – Escola Posgraduada de Ciências Sociais.
Álbum comparativo da cidade de São Paulo, 1862-1887: Militão Augusto de Azevedo. São Paulo: SMC/DPH, 1981. Textos de Benedito Lima de Toledo, Boris Kossoy e Carlos Lemos. Apresentação de Ernani da Silva Bruno.
LAURITO, Ilka Brunhilde. Retrato de um photographo. In: *São Paulo em três tempos*. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 1982, p.9-19.
GRANGEIRO, Candido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo 1862-1886.* Campinas: UNICAMP, 1993. Dissertação de mestrado – História. Publicado em: Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 2000.
LIMA, Solange Ferraz de. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana – a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1919.* São Paulo: FFLCH-USP, 1995. Dissertação de mestrado - Historia Social.
Militão de Azevedo e a cidade de São Paulo. São Paulo: Museu Paulista/ATR, 1998. cd-rom. Textos de Boris Kossoy, Gloria Kalil, José Geraldo Simões Junior, José Sebastião Witter, Nicolau Sevcenko, Ricardo Mendes, Sérgio Burgi, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho.
CAVENAGHI, Airton Jose. *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e 'Sao Paulo Light and Power Co'), fins do século XIX e inicio do século XX*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. Dissertação de mestrado - Historia Social.
LAGO, Pedro Correa do. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Capivara/Contracapa/IRB - Brasil Seguros SA, 2001. (Visões do Brasil, 2) Textos de Pedro Correa do Lago e Demosthenes Madureira de Pinho Filho. Apresentação de Rubens Fernandes Junior.
LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Araraquara: FCL-UNESP, 2002. Dissertação de mestrado – Sociologia.

50 Esse conjunto, conservado pela família, foi doado ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo através de patrocínio da Fundação Roberto Marinho. A coleção encontra-se catalogada e aberta ao público, incorporada a um acervo iconográfico que constitui um dos maiores conjuntos de peças sobre fotografia em São Paulo entre 1860 e 1920, com destaque para o retrato.

51 Não se sabe a qual fotógrafo Militão se refere, no entanto a frase completa indica ser o "Senhor Alexandre" funcionário (ou ex-funcionário) da *Casa Garraux.*

Carta a A. L. Garraux, datada de 07.12.1887, conforme transcrição por Íris Morais Araújo (2003). In: *Livro-copiador de cartas de Militão Augusto de Azevedo.* Acervo MP-USP.

52 A ocorrência de gravura em metal ou xilogravura, entre outras técnicas, associada à difusão de imagens da cidade, do seu cotidiano, não parece ter sido registrada então na cidade, no segmento que nos interessa aqui. Aparentemente a seriação de imagens surge em caráter comercial adotando-se a litografia, ainda que as tiragens possam ter sido pouco expressivas, considerando-se os exemplares remanescentes.

53 Como exemplo sua visita a Sorocaba durante as festas de inauguração da linha férrea no ano de 1872, noticiada em: Quadro commemorativo. *Correio Paulistano,* 19.06.1872, p.2.
Os dados principais utilizados neste segmento sobre Martin resultam da pesquisa realizada na década de 1980 pelo pesquisador Paulo Cezar Alves Goulart, que cedeu o conjunto dos registros para leitura.

54 Sobre o viaduto do Chá, projeto no qual Martin age como empreendedor da obra, existe uma série de imagens realizadas por Martin sobre diversos momentos do empreendimento, relacionadas a demolições e lançamento do projeto, reproduzida parcialmente em: SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX.* São Paulo: Atelie Editorial, 2000.

55 As ofertas incluem ainda mapas da cidade e da província, retratos de personalidades, baralhos ilustrados, passando por convencionais cartões de visitas e estampas de quadros como a *Primeira Missa no Brazil*, de "Victor de Meirelles", anunciada em 1879. (*Correio Paulistano*, 06.04.1879, p.4.)

56 Poços de Caldas. *Correio Paulistano,* 14.12.1886, p.1.

57 Um índice da circulação dessa imagem é a existência na Biblioteca Nacional, de três exemplares, sendo dois em forma avulsa, ambos com dedicatórias em 19 de agosto de 1875, uma ao Visconde Cairú, e outra ao Imperador Dom Pedro II, integrando este exemplar a coleção Thereza Cristina Maria.

58 Acervo MP-USP.

59 As mesmas observações podem ser empregadas em referência a sua aquarela tematizando a abertura da avenida Paulista, evento do qual se desconhece qualquer registro fotográfico, nem mesmo em data próxima.

60 Aos srs. Engenheiros... *Diário de São Paulo*, 07.08.1866, p.4.

61 Este fato é mencionado na capa do exemplar integrante do acervo Museu Paulista-USP, embora sem nenhuma confirmação de ter efetivamente ocorrido.

62 Uma edição fac-similar, com apenas 15 pranchas, foi lançada em 1995, pelo Museu Paulista-USP.

63 Experiências neste processo já eram realizadas em 1881 no Estado de São Paulo por A. Brito Pereira Rezende, devidamente divulgadas na imprensa (*A Província de São Paulo*, 03.06.1881) e com exemplar remanescente presente no acervo do Museu Paulista-USP.

64 *Albuns de vues du Brésil*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889. Esta publicação integra apenas a segunda edição de outro empreendimento muito conhecido: LEVASSEUR, E. (org). *Le Brésil*. Paris: H. Lamirault et Cie, 1889.

65 SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.22.

66 Conforme texto impresso no envelope com os postais (Coleção João Baptista Monteiro da Silva, reproduzida pela empresa *Metal Leve*, em 1988, em calendários de mesa). Não existe confirmação que a primeira versão com 12 imagens, encontrada em acervos paulistanos, seja precisamente a oferta anunciada na imprensa, mas o conjunto das evidências aponta para isso.

67 Ao Grande Philatelista Indiano. *Correio Paulistano*, 06.10.1898, p.8.

68 Photographias. *Correio Paulistano*, 08.11.1890, p.1.

69 Esta publicação será reeditada em diversas línguas em pouco mais de um ano, a partir do texto original em alemão.

70 Entre estes profissionais de origem italiana seria relevante mencionar o engenheiro Hugo Bonvincini, conhecido por seus trabalhos em cartografia com as plantas da cidade de 1893 e 1895, a primeira inclusa em guia da cidade de sua autoria. Em 1895, edita a publicação *Panorama de São Paulo*, anunciada pelo *Correio Paulistano*, "contendo diversas vistas, tiradas da torre do Jardim Publico, da rua do Gazometro, do Jardim do Palacio, rua de São Bento e uma fazenda de café" (*Correio Paulistano*, 17.08.1895, p.5 e 6).

71 São Paulo: Repartição de Estatistica e Archivo do Estado, [1893] (Acervos Arquivo do Estado, Escola Politécnica-USP-Eng.Civil.

72 Exemplares em acervo: EPUSP, Condephaat-SEC.

73 Esta produção está reunida num dos mais belos livros fotográficos organizados por Gilberto Ferrez, cuja agudez visual selecionou os melhores exemplares remanescentes: *Bahia: velhas fotografias 1858-1900*. (2.ed. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989).

74 Este primeiro Gaensly foi enfocado na obra de Boris Kossoy: *São Paulo, 1900*. São Paulo: Kosmos/CBPO, 1988.

75 O conjunto da obra de Valério, embora plenamente conhecida, não foi objeto de publicação, apenas tendo sido tema da retrospectiva organizada pelo MIS, em maio de 1999.

76 A excepcionalidade do evento aparece evidenciada em outros aspectos secundários, como as notas na imprensa, entre elas o artigo *Exposição Valério*, na revista *Santa Cruz*, publicada pelos Salesianos, inclusa na edição de janeiro de 1906 (*Santa Cruz*, VI (4): 183-186, jan.1906)
O artigo é o mais extenso registro conhecido na imprensa local sobre uma exposição de fotografia até então, trazendo comentários detalhados sobre cada obra e técnica aplicada, bem como incluindo imagens da montagem, os mais antigos registros iconográficos de uma exposição de fotos na cidade. É necessário lembrar que durante o século XIX, coerentemente com o panorama traçado sobre a fotografia no período, a cidade não conhecia um circuito de difusão de exposições, nem mesmo de pintura. Utilizavam-se neste caso espaços com outras funções como a onipresente *Casa Garraux* e suas vitrinas. A situação começaria a alterar-se no início do século XIX, com a prática mais regular de mostras, mas ainda tardaria o surgimento de galerias. A esse respeito veja: CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX.* São Paulo: SMC/CCSP/Divisão de Pesquisa, 1992; TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas em São Paulo: 1890-1920*. São Paulo: Edusp, 2002 (edição ampliada do mestrado defendido em 1986).

77 Um breve "panorama" sobre este segmento da produção do pintor Vitor Meireles de Lima é apresentado por Vicente de Paula Araújo em: *A bela época do cinema brasileiro*. (São Paulo: Perspectiva, 1976, p.31-37). Os dois últimos panoramas, realizados em 1894 e 1900, intitulado este último *A descoberta do Brasil*, foram doados pouco antes da morte do pintor em 1903 ao governo. Araújo transcreve as palavras de Antonio Parreiras, autor de *História de um pintor* (1943): "Aceitaram-nos. Era de graça! ... Prometeram instalá-los na Quinta da Boa Vista. Para lá foram conduzidos. Havia um brejal, sobre a terra encharcada colocaram-nos enrolados como estavam. Puseram-lhes em cima pedaços de velhos de zinco. Lá ficaram. E lá se fizeram em pedaços. E, no pantanal, sumiram-se." (ARAÚJO, 1976, p.37)

78 Um documento apócrifo, editado pelas Officinas Graphicas Monteiro Lobato & Cia, por volta de 1921 - *O Record Mundial da Photographia*, embora com algumas imprecisões de datas e omissões como a exposição de 1906, constitui um registro raro sobre o processo de produção e as dificuldades enfrentadas. É necessário destacar os comentários sobre a decisão do acabamento em fotopintura, motivada em parte como estratégia de conservação, que se mostrará apropriada, e por outra como adesão aos canônes do fotopictorialismo em voga, procurando atenuar ou ressaltar conforme o caso os elementos visuais da composição.
Uma reprodução fac-similar deste documento está disponível em: MENDES, Ricardo. Valério Vieira: 'O Record Mundial da Photographia*. Fotoplus,* <http://www.fotoplus.com>, Páginas Negras, (36): 05.02.2003.

79 Data de 1899, provavelmente , o primeiro registro cinematográfico realizado na cidade – *Circolo Operaio Italiano em São Paulo*, obras dos irmãos Segreto, exibido apenas na cidade do Rio de Janeiro, que inclui imagens da ida da delegação carioca a São Paulo e visita ao túmulo do lider socialista Polinice Mattei, com cenas do trajeto entre a Estação do Norte, no Brás, à rua da Consolação, além de cenas no Velódromo. Os primeiros filmes sobre a cidade foram exibidos em São Paulo em junho de 1903, na sala *Paulicéa Phantastica*: os curta-metragens *Procissão do Corpo de Deus* e *Rua Direita*. Data de 1910, o mais antigo filme remanescente: *Inauguração da exposição de animais no Posto Zootécnico*, de Francisco Serrador.
Sobre o tema, veja: MACHADO Jr, Rubens L. R. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20.* São Paulo: ECA-USP, 1989. mestrado (cinema).

80 ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.124.

81 Exposição de S. Luiz. O *Estado de S. Paulo*, 06.01.1904, p.2.

82 Este repertório de imagens foi preservado, como será visto adiante, e encontra-se sob a guarda de duas instituições: IMS e FPHESP – Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo.

83 Para uma análise desta documentação, veja o livro *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light: 1899-1925* (São Paulo: FPHESP/Banespa, 2001), reunindo textos de Ana Maria Dietrich, Ricardo Mendes e Sérgio Burgi.
Veja também a tese de graduação de Leandro Lopes Pereira de Melo, apresentada na FAU-USP em 2000 publicada no ano seguinte pela FPHESP: *A Light revela São Paulo: espaços livres de uso público do centro da cidade nas fotografias da Light (1899-2001)*.
Outros estudos estabelecem comparações entre a documentação da *Light & Power* e conjuntos de imagens, contemporâneos ou não. Uma análise mais ampla, enfocando a década de 1930, apresenta um panorama amplificado englobando estes registros, o jornalismo do período e a documentação reunida no Departamento de Cultura ao final da década de 1930, amplo conjunto analisado em paralelo na dissertação de mestrado de Telma Campanha de Carvalho: *Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930*. São Paulo: PUC-SP, 1999. mestrado (história social).
Outro projeto de pesquisa estabelece um elo comparativo entre o repertório *Light* e as imagens de Militão Augusto de Azevedo realizadas na década de 1880 procurando estabelecer como essas fotografias foram usadas como "propagadoras e/ou justificadoras de um comportamento social a ser seguido sobre o urbano de São Paulo, como também, na disciplinação do olhar de seus habitantes na procura de elementos condizentes com as novas realidades elaboradas na cidade..." como discute Airton José Cavenaghi na dissertação: *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo.* São Paulo: FFLCH-USP, 2000. mestrado (história social)

84 Para um quadro geral dessas intervenções, veja: SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
Sobre Prestes Maia, veja-se: MAIA, Francisco Prestes. *Estudos de um plano de avenidas para a Cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1930; TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

85 A coleção de imagens geradas pelo escritório encontra-se sob a guarda da Faculdade de Arquitetura, da USP, preservada e catalogada parcialmente, não sendo possível recuperar os registros no tocante à autoria das fotos.

86 Foge ao escopo deste ensaio uma abordagem mais extensiva do campo da fotografia de arquitetura em São Paulo, mas este grupo formado por Gaensly, Quaas e Manuel, profissionais que atuarão pelo menos até a segunda década, será sucedido de imediato por uma segunda geração de profissionais, cujas obras aguardam estudo e sistematização, sendo encabeçada com destaque pelo fotógrafo Ugo Dante Zanella, ativo entre 1908 e início da década de 1950.

87 Um conjunto de fotos, que corresponde em parte ao primeiro volume da série, está depositada na Biblioteca Nacional – Iconografia sob o título *Album de photographias da cidade de São Paulo*, acompanhado de documento assinado pelo fotógrafo que indica ter sido o ensaio resultado de uma encomenda de Menotti Levi, detentor dos direitos.

88 *O Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo: Pocai & Weiss, 1911.

89 O exemplar – *Construção do Viaducto de Sta Ephigenia* - integra o acervo da BMMA – Obras Raras. Embora o volume dois tenha paradeiro ignorado, algumas reproduções de imagens que devem ter integrado o conjunto podem ser localizadas isoladamente no acervo Arquivo de Negativos/DPH/SMC.

90 Acervo SMV/Depave. Reproduções integram acervo Arquivo de Negativos/DPH/SMC.

91 A revista *Santa Cruz* registra na edição de janeiro de 1919 a inauguração da Escola de Aviação da Força Pública (Chronica/Fotos. *Santa Cruz*, XXIV (I): 45, jan.1919). Outros aspectos da fotografia aérea merecem atenção, das autoridades e dos fotógrafos, é o que indica o artigo *A aviação e a photographia*, em *Illustração Photographica*, editada em São Paulo pelo fotógrafo Barros Lobo, em novembro de 1919. Lobo comenta o projeto de lei do sr. Mello Franco, sobre "navegação aérea", a ser submetido ao Congresso, discutindo a clausula 44 que

proíbe terminantemente o uso, pelos tripulantes ou passageiros, de "quaesquer apparelhos photographicos ou macchinas que sirvam para a fixação de imagens". O articulista, personalidade marcante, vai ao ponto: ".S. Exa. faria bonito se em lugar daquela 'Clausula 44' houvesse redigido projecto de lei sobre a photographia, não para cercear a liberdade do photographo; mas para lhe garantir os direitos que até hoje todos os editores tem menosprezado." (A aviação e a photographia. *Illustração Photográphica*, (4): 26, jun.1919)
Sobre o fotógrafo Barros Lobo, veja o artigo: MENDES, Ricardo. *Barros Lobo: um fotógrafo e ativista profissional na São Paulo dos anos 10*. *Fotoplus,* <http://www.fotoplus.com>, Páginas Negras, (30): 03.10.1998.

92 O fascínio do novo ambiente das cidades sobre algumas personalidades culturais é evidente em trechos do *Manifesto da poesia Pau Brasil*, escrito em 1924 por Oswald de Andrade (1890-1954): *O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasometros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da certeza física em arte.* (Citado em: FABRIS, Annateresa. O espetáculo da rua. In: FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p.71.

93 Acervo FPHESP.

94 *Almanak Laemmert para 1905.* Rio de Janeiro/São Paulo: Laemmert, 1905. Citado por: LIMA, Solange de. O circuito social da fotografia: estudo de caso - II. *in:* FABRIS, Annateresa. FOTOGRAFIA: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1992, p.73.

95 LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1944, p.39. Carta de 2.9.1904.

96 Vincenzo Pastore (1865-1918) anunciava em *Correio da Semana*, em 1914, entre os serviços oferecidos pela *Photographia Pastore*, a autocromia. (Photographia Pastore. *Correio da Semana*, IV (197): n.p., 28.03.1914).

97 O interesse pelo colecionismo dos postais motiva a organização de sociedades e edição de revistas. A mais antiga publicação periódica data de 1899, em Sorocaba*: Erste Sudamericanische Postkarten Zeitung Weltansichtskartenvereines*. Outras se sucedem em Porto Alegre e Rio de Janeiro em 1905; em São Paulo, entre 1905 e 1906 têm início as revistas *A união carto-philatélica* e *O bilhete postal.*
Sobre a associação - imagem urbana e o postal – veja: BERGER, Paulo. *O Rio de ontem no cartão-postal: 1900-1930.* Rio de Janeiro: Rioarte, 1983, 2.ed.1986; CORNEJO, Carlos, GERODETTI, João Emílio. *Lembrança de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças.* São Paulo: Studio Flash, 1999; VASQUEZ, Pedro. *Postaes do Brazil: 1893-1930.* São Paulo: Metalivros/Pancrom, 2002.

98 ANDRADE, Mário de. Será o Benedito! O ESTADO DE SÃO PAULO, Suplemento em Rotogravura, (145): 2ª quinz.out.1939. Republicado in: ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito!* São Paulo: Educ/Editora Giordano/Agência Estado, 1992, p.69.

99 Para um abrangente panorama sobre o tema, veja: MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempo de República (1890-1922)*. São Paulo: FAPESP/Edusp/Imprensa Oficial, 2001.
Como uma guia dos títulos de revistas do período no contexto paulisa, bem como perfil e coleções remanescentes, veja: CRUZ, Heloisa de Faria (org.) *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedades paulistana: 1870-1930.* São Paulo: Arquivo do Estado/Cedic-PUC-SP, 1997.
Sobre a imprensa do período existe uma bibliografia mais ampla, mas com ênfase na imagem registram-se alguns mestrados como:
REZENDE, Eliana de Almeida. *Alquimia sedutora substanciada em imagem: a crônica fotográfica de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.* São Paulo: PUC-SP, 1996. mestrado (história)
AVANCINI, Atílio. *Em flagrante: leitura de fotografias de rua do cotidiano da cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX*. São Paulo: ECA-USP, 1999. mestrado (jornalismo)

100 [s.t.] *O Pirralho*, (76): n.p., 01 fev. 1913.

101 [s.t.] *O Pirralho*, (54): n.p., 17 ago. 1912.

102 X. Os photographos. *O Pirralho*, (139): n.p., 18.04.1914.

103 A "foto de rua" – gênero voltado para o registro descompromissado, pela busca do inesperado -, tem aqui uma das suas primeiras manifestações. Veja: (Avancini, opus cit.)

104 Pedem... *O Estado de S. Paulo*, 10.11.1903, p.2.

105 Rua S. Bento n. 46. *O Estado de S. Paulo*, 23.03.1906, p.3.

106 Veja, por exemplo, o catálogo da mostra *A comédia urbana de Daumier e Porto-Alegre*, organizada por Heliana Angotti Salgueiro, (Museu de Arte Brasileira - SP, abril/junho de 2003).

107 Essa busca por tipos brasileiros, numa colocação genérica, surge quando muito em alguns conjuntos de álbuns ou postais da década de 1920, como os produzidos por Theodor Preising (1883-1962), em série sobre agricultura, na quais fotos de bananeiras (ou outros elementos tropicais) surgem associadas à imagem de trabalhadores.

108 Olavo Bilac que definiria os postais como "o melhor veículo de propaganda e reclame de que podem dispor os homens, as empresas, a indústria, o comércio e as nações", condena, por exemplo, a venda de bilhetes-postais no navio *Chili*, de transporte de passageiros para a Europa, cujas imagens difamavam o Brasil: "Não há neles paisagens da nossa terra, a não ser uma ou outra reprodução da estafadíssima alameda de palmeiras do Jardim Botânico; o que neles há é uma abundância fenomenal de figuras de índios e de pretos africanos, e estes, boçais e tristes, vendendo bananas, ou trançando chapéus de palha." Citado em: VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões-postais: imagens do progresso (1900-1910). HISTÓRIA, CIÊNCIAS, SAÚDE, Fiocruz (internet), 7 (3): nov.2000/fev.2001. Caso similar, em relação aos cartões de Lindemann, é mencionado em: *Imagens de São Paulo no acervo da Light* (opus.cit., p.51)

109 Ambas as referências integram caderno de recortes, sem fonte, pertencente à documentação de Maria Lúcia e José Roberto Varani, netos do fotógrafo.
Do conjunto de imagens do fotógrafo, no acervo IMS, destacam-se algumas panorâmicas da área central e imagens da várzea do Tamanduateí, próxima ao Glicério, ambiente de aspecto rural junto à colina central.

110 Alguns raros estudos sobre segmentos da população paulistana das primeiras décadas do século fazem uso auxiliar da fotografia como fonte documental. A este respeito, veja: RIBEIRO, Suzana Barretto. *Italianos do Brás: imagens e memórias: 1920-1930.* São Paulo: Brasiliense/Pirelli, 1994; SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem*

tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

111 *Il Brasile e gli Italiani*. [Firenze]: Pubblicazione del Fanfulla, 1906.
No tocante ao panorama fotográfico chega a listar parte dos profissionais, italianos ou não, destacando inclusive a obra de Valério Vieira; traz também imagens raras do interior de estúdios como o Oreste Cilento e G. Sarracino.

112 O uso da fachada do estabelecimento comercial, agora associada aos proprietários e empregados a frente dos mesmo, já estava presente na imprensa diária local, através de desenhos, na última década do século XIX. Registros de fachadas que ocupam a quase totalidade do espaço gráfico constituem a prova aparente da solidez e modernidade dos empreendimentos: a fotografia de propaganda em seu nascedouro seguirá a tradição visual.

113 Sobre o assunto, veja: MENDES, Ricardo. A revista *S.Paulo*: a cidade nas bancas. *Imagens*, Unicamp, (3): 91-97, dez.1994 (a partir de trabalho apresentado no *V Congresso Brasileiro de História da Arte* - 1993).

114 Artigo incluso ao final do Caderno de assinaturas, relativo à exposição individual de Duarte, realizada em 1931, em posse da viúva Ruth Duarte.

115 S. Paulo antigo e S. Paulo moderno. *Correio Paulistano*, 07.11.1905, p.4.

116 Os comentários deste segmento têm por base o artigo *São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*, de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, publicado em: *Anais do Museu Paulista*, Nova série (1): 147-178, 1993. Sobre o tema, veja também: CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. IN: FABRIS, Annateresa (org). *Arte & política: algumas possibilidades de leitura.* São Paulo: C/Arte / Fapesp, 1998, p.21-46.

117 "...pôde o Sr. Benedito Duarte, diretor da Seção de Iconografia, da Divisão de Documentação Social Estatística de São Paulo, organizar um arquivo fotográfico, provido de fichas elucidativas e eruditas, de grande valor para os pesquisadores. Êsse trabalho deveria servir de padrão a tôdas as grandes cidades brasileiras, que não poderão prescindir, no futuro, de tão relevante serviço." (FERREZ, p.241)
FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (10): 169-304, 1946.

118 Para um quadro mais amplo da produção editorial de álbuns fotográficos sobre a cidade, veja:
(LIMA, opus cit., 1995); CARVALHO, Vania Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia e cidade: da razão urbana a lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 1997.

119 As menções à produção amadora em estereoscopia feitas anteriormente devem ser vistas sob a mesma ótica. Todas inauguram, de uma forma ou de outra, a presença do ensaio fotográfico como gênero, tematizando a cidade. A forte marca comercial associada à iconografia urbana por longo período poucas vezes permitiu a elaboração ensaística propriamente, de modo consistente e elaborado.

120 Merece menção a recuperação de imagens atribuídas a Afonso Antonio de Freitas (1868-1930), jornalista e ensaísta voltado para a história paulista, reunidas no livro *O álbum de Afonso*, de Carlos A. C. Lemos (São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001. Fotógrafo amador, frente às mudanças rápidas nas duas primeiras décadas do século XX , empenhou-se em registrar os momentos finais de edifícios como a antiga Catedral, no Largo da Sé, ao mesmo tempo que reunia fotos da cidade em transformação.

121 O conjunto foi editado, em 2003, em *São Paulo anos 20: andar, vagar, perder-se*, livro organizado por Evandro Carlos Jardim, João Luiz Musa e Ricardo Mendes (Melhoramentos).

122 LEVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo.* São Paulo: IMS/Companhia das Letras, 1996. Organizado por Ricardo Mendes.

123 A esse respeito, veja o ensaio de Annateresa Fabris: A São Paulo de Lévi-Strauss. In: FABRIS, Annateresa. Fragmentos urbanos: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p.81-95.

124 Para uma visão mais ampla sobre o impacto da diáspora provocada pela II Guerra, em especial no campo da cultura, veja: CARNEIRO, Maria Luiz Tucci. *Brasil, um refúgio nos trópicos: a trajetória dos refugiados do nazi fascismo*; *Brasiien, Fluchpunkt in den Tropen: Lebenswege der Fluchtlinge des nazi-faschismus*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. Textos de Dieter Strauss; Maria Luiza Tucci Carneiro.

125 Sobre a produção editorial de álbuns fotográficos sobre a cidade no período, veja:
CARVALHO, Vania Carneiro de. *Do indivíduo ao tipo: as imagens da (des)igualdade nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo na década de 1950*. São Paulo: FFLCH-USP, 1995. mestrado (história social)
CARVALHO, Vania Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia e cidade: da razão urbana a lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 1997.

126 Além da presença em antologias, Scheier responde pelas fotos em: *Paraná, Brasil* (Imprensa Paranaense, [1953]), *Brasília vive!* (Kosmos/Ultragaz, [s.d.]), *Imagens do passado de Minas Gerais* (Kosmos, 1968)

127 A edição inclui, além de imagens de Americo R. Netto e Alois Feichtenberger, várias fotos não creditadas, entre as quais a do fotógrafo anônimo mencionado no início deste segmento.

128 Do mesmo autor, incluindo imagens do Brasil, é editado na Alemanha Ocidental: *Von Feuerland bis zum Aquator: Farbbildwerk einer Reise*, pela Apollo Verlag Neumunster ([s.d.]).

129 É o que parece acontecer também, por exemplo, em outra edição sobre o Brasil, lançada em Paris em 1950, intitulada *Brésil*, com imagens Antonie Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger. Editado em 1957, em português pela Livraria Agir Editora, o discurso visual parece mais atento à diversidade sócio-cultural, ao universo da produção agrícola. Aqui São Paulo surge como complemento contrastante à grande metrópole carioca, vista como encontro entre natureza e cidade. A imagem de São Paulo é marcada por sua extensão física e seus altos edifícios, associada a fotos sobre a agricultura paulista. No entanto, não é o Sudeste o foco de atenção da obra.

130 Embora esta coleção esteja catalogada e sistematizada há duas décadas, a utilização de negativos fotográficos com base em diacetato de celulose, que caracteriza a transição do nitrato para o triacetato, embutiu um datador nestes originais: a degradação física característica do material. Nas últimas décadas, graças ao apoio da Vitae, a Secretaria Municipal de Cultura conseguiu reproduzir parte dessas imagens, mas uma parcela razoável do conjunto não escapou à perda inevitável.

131 As fotografias de Hilde são redescobertas em 1974, quando expostas por Walter Zanini, no Museu de Arte Contemporânea da USP. Em 1977, a fotógrafa é premiada na Bienal Internacional de São Paulo; em 1980, tem participação significativa na I Trienal de Fotografia do MAM. Em 1996, sua coleção foi incorporada ao acervo IMS.
Sobre a fotógrafa, veja: NEVES, Celina. *Hildegard Rosenthal: retrato de uma mulher.* São Paulo: MAC-USP, 1993 (ensaio para curso de extensão).

132 O arquivo remanescente do estúdio paulistano de Albuquerque integra o acervo MIS.

133 Reeditado em 2000 pelo Instituto Moreira Salles e editora Jacarandá, quando as imagens passam a integrar o acervo daquela instituição.

134 O fotógrafo participará anos mais tarde de outra publicação assemelhada, editada também por Brunner, em [1977], incluindo imagens de Bruno Furrer: *Rio de Janeiro.*

135 Parte deste insucesso pode ser creditado a um descompasso entre uma ação realizada por segmentos da sociedade, em especial dos produtores de imagem (fotografia, cinema, vídeo) e uma produção acadêmica em história social e cultural relativamente alheia a essas modalidades de documento e meio de expressão.
Uma primeira análise relativa a coleções fotográficas em museus de arte é apresentada no ensaio do autor: MENDES, Ricardo. Para que servem as coleções (fotográficas)? In: *Fotografias no acervo do museu de arte moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002.

136 Para um panorama dessa produção, veja o ensaio: Gente nossa. *Novidades Fotóptica*, (70): 18-35, 1975.

137 Os projetos desenvolvidos pela Funarte, através do Núcleo de Fotografia, desde o início estão marcados por esse "redescobrimento" imagético do homem brasileiro. Em agosto de 1979, realiza no Rio de Janeiro a mostra *Nossa gente*, primeira de uma série de coletivas reunindo fotógrafos de todo o país, eventos que contribuirão para a criação de um "sentimento" de uma fotografia brasileira.

138 Catálogo do evento, versão com pranchas soltas (acervo FAU-USP). Existem duas versões de catálogo, aparentemente correspondendo, a com pranchas soltas, a um balanço posterior do evento.

139 Close/ São Paulo sem meios tons. *Novidades Fotóptica*, (73): 14-15, 1976.

140 O arquivo constitui agora uma seção específica subordinada à Divisão de Iconografia e Museus, do Departamento do Patrimônio Histórico – Secretaria Municipal de Cultura.

141 Exceto pelo projeto dedicado ao Brás (Projeto Museu de Rua VII, 1981), com fotos de arquivo e documentação contemporânea de Michael Robert Alves de Lima e Antonio Saggese, a produção das mostras caracterizou-se pela difusão de documentação existente em acervos oficiais e, no início da década de 1980, pela coleta junto a comunidades em série de exposições voltadas para ação em bairros.
Sobre o projeto veja: *Projeto Museu de Rua: Percurso Centro Histórico, História do Anhangabaú e do Viaduto do Chá, Memória da Sé.* São Paulo: SMC/DPH, [1978]. (Registros, 3)
No tocante à gestão do acervo remanescente do Arquivo de Negativos e a implantação de uma prática documental mais abrangente, o órgão responsável não conseguiu implementar por um longo período uma atividade sistemática; nem, ao menos, estabelecer um vínculo entre os acervos "assemelhados" existentes no âmbito da Secretaria Municipal de Cultural, em especial os álbuns organizados no período da administração Washington Luiz, depositados no setor de Obras Raras da Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

142 SOARES, Dulce. *Barra Funda: esquina, fachadas e interiores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.
Estação da Luz. São Paulo: SEC, 1980 (Cadernos de fotografia, 1)
Paranapiacaba. São Paulo: SEC, [s.d.] (Cadernos de fotografia, 6)
Mercado Central. São Paulo: SEC-Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas, 1982 (Cadernos de fotografia).

143 Boa parte dos ensaios é exposta no período entre 1979 e 1982; a mostra *Estação da Luz* tem como atividade paralela o debate *Fotografia como documento da dinâmica urbana e costumes*, realizado em 01.06.1981, com Boris Kossoy, Ernani da Silva Bruno, Julio Katinsky, Eduardo Castanho e Antonio Carlos D'Ávila, provavelmente uma das primeiras discussões públicas sobre o tema.

144 É oportuno comentar a produção de João Musa e Raul Garcez. Participantes em vários eventos, como *PhotoUsp* e *GSP 76,* compartilham um repertório visual muito próximo. Os retratos realizados, então, na periferia da cidade, distinguem-se da produção de Mascaro, por uma busca de proximidade, conseguindo talvez uma captação mais desarmada. Garcez, em especial, parece conciliar o posado, algo solene de Mascaro, com um "aparente" elo de confiança entre retratado e fotógrafo, ao mesmo tempo que algo parece evocar permanente as imagens de Diane Arbus, outra referência de época. Garcez se diferencia também no registro de casas e lojas na periferia; ao mesmo tempo que documentam visualmente estas fotografias expressam um poder particular em captar espacialmente objetos tão precariamente elaborados.

145 É significativo que o ensaio sobre a Luz tenha sido incorporado então ao acervo da Pinacoteca do Estado, cuja coleção apresentava uma forte presença da produção em pintura e escultura do final do século XIX e início do seguinte. O ensaio sobre o elevado Minhocão integra o projeto de mestrado de Mascaro, defendido em 1986, exposto na FAU-USP e na Galeria Fotóptica. Em 1988, Mascaro deixa o LRAV – Laboratório de Recursos Audiovisuais.

146 O módulo Fotografia, nesse período, era coordenado por Márcia Ribeiro de Oliveira, com consultoria de Rubens Fernandes Junior. A partir de 1996, o projeto avança para um novo estágio com a disponibilização do módulo História da Fotografia. Essa nova configuração contribuiu anos depois para a elaboração da atual *Enciclopédia de Artes Visuais*, veiculada na internet em 2001, sendo desativado o setor Memória Fotográfica da Cidade.

147 Outro elemento importante é constituído pela produção da pesquisadora Miriam Moreira Leite, ensaios publicados a partir de 1993, enfocando o retrato sob a ótica da representação social. Veja: *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

148 Na região no grande ABC, Santo André é a cidade que reúne iniciativas de maior permanência no campo da história urbana desde o final da década de 1980. Para um panorama mais amplo, veja: *I Congresso de história da região do ABC.* Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1990. Entretanto, entre as cidades da Grande São Paulo é Mogi das Cruzes o tema de uma relevante contribuição para o campo da história da fotografia, de autoria de Isaac Grinberg: *Memória fotográfica de Mogi das Cruzes* (Ex-Libris, 1986).

149 MASCARO, Cristiano. *As melhores fotos/The best photos: Cristiano Mascaro.* São Paulo: Sver & Boccato, 1989, p.3-4.

150 MORENO, Leila Kiyomura. Uma relíquia ameaçada. *Jornal da Tarde*, 21.03.1988, geral, p.28.

151 Além das pesquisas mencionadas ao longo do texto, quase todas voltadas para a análise de produções até a década de 1950, é necessário apontar o projeto de mestrado desenvolvido por Márcia Ribeiro de Oliveira, voltado para a produção fotográfica contemporânea sobre a cidade, apresentado na PUC-SP em 1997: *Múltiplas visões: fotografias da cidade de São Paulo: 1970-1980-1990*. O ensaio analisa em especial a obra de sete fotógrafos: Antonio Saggese, Carlos Moreira, Cristiano Mascaro, Ed Viggiani, Emidio Luisi, Gal Oppido e Juca Martins.

152 É necessário mencionar a criação em 1993 do *Museu da Cidade de São Paulo*, subordinado à Secretaria Municipal de Cultura, destinado a "registrar, preservar e divulgar as transformações ocorridas na cidade de São Paulo desde sua fundação", tendo entre seus objetivos produzir "documentação fotográfica das características ambientais da cidade na atualidade, incluindo, além do registro das mudanças arquitetônicas e urbanísticas, as condições de vida de seus habitantes" (decreto municipal n.33.400, de 15.07.93). No entanto, a proposta que deveria integrar e potencializar os acervos sob guarda da municipalidade, não conseguiu ser efetivada. O conceito de um Museu da Cidade já é identificado no início da década de 1980, quando informalmente alguns eventos promovidos pela secretaria trazem referências ao termo.

153 O Centro Cultural São Paulo é então um intenso pólo de eventos sobre fotografia, certamente pela presença de André Boccato e de Iatã Cannabrava, que o sucederá como presidente da União dos Fotógrafos. Em 1985, o CCSP realiza a mostra coletiva *Imagens de uma cidade que se move*, e, no ano seguinte, a exposição *Revelando a mancha.* Esse evento é um episódio curioso, realizado em associação com o *Jornal da* Tarde, no qual jornalistas, pesquisadores e fotógrafos integram a *Expedição São Paulo,* que entre setembro e novembro de 1985 realizam percursos através de toda a cidade, em trajetos que expõem a diversidade: das áreas semi-rurais aos centros mais sofisticados da metrópole.

154 Estas edições especiais, em geral, são "perversas" quase sempre, pois anulam o contexto da página, escondendo o grau de importância (ou não) da imagem. Enquanto veículo, ainda hoje permanece único o fenômeno representado pelo lançamento do *Jornal da Tarde*, em 1966, por sua edição de imagem marcante.

155 Essa relação algo "prestigiosa" entre fotografia e cidade procurada pela imprensa parece ter contaminado até mesmo o jornalismo televisivo: em 1997, Sebastião Salgado é convidado a expor ensaio inédito sobre a cidade durante o seminário dedicado à violência *São Paulo sem medo*, evento comemorativo dos vinte anos do programa *Bom dia São Paulo*, da rede Globo.

156 Entre as raras pesquisas que exploram o fotojornalismo como instrumento de representação e construção simbólica no cotidiano, fora da esfera política mais imediata, é possível apontar, além dos mestrados de Eliana Rezende, Telma Campanha e Atílio Avancini mencionados anteriormente, o texto de Odete da Conceição Dias: *Trabalhador no discurso fotográfico do jornal A Gazeta 1930-1945* (São Paulo: FFLCH-USP, 1993, mestrado em história social).

157 Esse "novo" colunismo encontra na *Folha de S. Paulo* um espaço privilegiado: seja no segmento mais amplo coberto pela jornalista Joyce Pascowitch, que será sucedida por Mônica Bergamo, seja no segmento "alternativo" coberto por Érika Palomino, através da coluna *Noite Ilustrada.* Em 1993, a coletiva *Ferveção em São Paulo*, realizada no restaurante Domani, reune parte dessa produção visual. No entanto, em seu livro *Babado forte* (Mandarim, 1999), um panorama amplo desse segmento expresso no subtítulo *moda, música e noite*, Érika utiliza apenas as imagens produzidas por Claudia Guimarães.

158 2. edição, 2000.

159 É oportuno lembrar que embora Emidio associe aos seus projetos o termo *etnofotografia* esta produção pouco contato tem com o segmento de antropologia visual, em termos metodológicos ou estratégia documental, campo que se constituirá nas universidades, tanto na USP, através do LISA, ou na UNICAMP, no Instituto de Artes – Departamento de Multimeios.

160 Seria importante mencionar a exposição *Um baiano no reino dos capomastri*, realizada em 1999, por expressar também a diversidade de olhares sobre a cidade, bem como as soluções para difusão. A mostra reúne imagens do fotógrafo amador João Cirilo Rodrigues Dantas (1942), que desde o final da década de 1990 produz uma longa documentação sobre marcos históricos da cidade, com destaque para a arquitetura eclética do centro e dos bairros próximos. Em meados dos anos 90, Dantas circula entre várias instituições culturais com suas fotos ampliadas, procurando organizar uma mostra. Finalmente, em 1999, Julio Abe Wakahara e Julio Moreno organizam a exposição, no Museu Memória do Bexiga, apresentada como a Bienal de Arquitetura do B, evento "paralelo" à 4. Bienal Internacional de Arquitetura. O produto final é relevante, consegue conciliar o olhar generoso dos organizadores sobre a obra de um fotógrafo amador com a produção de um evento consistente sobre o tema.

161 Do mesmo fotógrafo, veja *Casas paulistas: fragmentos de uma utopia urbana* (FormArte/Dedalus, 2000).

162 Metro*. Interview*, (160): 15-22, 1993.

163 Boca livro/Fotografia sistemática. *Irisfoto*, (461): 16, mar.1993.

164 Seria possível aproximar a essa produção, os ensaios realizados por Renato de Cara (1963) atento aos grafismos urbanos, aos "achados" visuais, embora numa abordagem mais sutil, "cool", do que usual neste gênero, ensaios expostos em 2003, na Pinacoteca do Estado, na mostra *Arqueografia de uma paisagem.*

165 Um dos fotógrafos de maior destaque neste segmento é João Kulcsar Junior (1961), que desenvolverá seu projeto de mestrado no campo da alfabetização visual e inclusão, apresentado em 1997 na Universidade de Kent, na Inglaterra: *Visual litteracy and the role of practical photography in teaching with reference to specific project in Brazilian and English Communities.*

166 Data de 1987 o projeto de mestrado de Rubens Fernandes Junior – *São Paulo e o cartão postal*, desenvolvido na PUC-SP. Mesmo com a presença de pesquisadores de renome como o arquiteto Benedito Lima de Toledo no conjunto dos grandes colecionadores pouco foi feito; a exposição por ele organizada – *A cidade de São Paulo vista pelo cartão postal* – em 1997 durante a 3. Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo nada comenta sobre os fotógrafos, a circulação de imagens, os marcos e a forma como são registrados, trazendo apenas um singelo texto de homenagem aos fotógrafos e editores de imagem (TOLEDO, Benedito Lima de. O crescimento da metrópole

paulistana visto através dos cartões postais. In: *3.Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.* São Paulo: Fundação Bienal, 1997, p.64-75).
Em 2001, Adriana Maria Corazza Navarro Vinha apresenta dissertação de mestrado sobre o tema na FAU-USP: *Cartão postal: cem anos de retrato da cidade de São Paulo: 1897-1997.*

167 Em 1999, é lançado o primeiro volume *Lembranças de São Paulo – a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças* (Studio Flashi/Siemens), seguido dois anos depois por *Lembranças de São Paulo – o litoral paulista nos cartões-postais* (Solaris Edições Culturais/Petrobrás). Em 2003, é lançado o terceiro volume: *Lembranças de São Paulo - o interior paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças* (Solaris/Santander Banespa).

168 O *Banco de dados iconográficos: módulo de iconografia fotográfica (1900-1950)* está em operação, tendo sido iniciado em 1992.

169 O interesse pelo suporte manteve-se, muito provavelmente em função da sua difusão no exterior. Iniciativas como a da I Trienal de Fotografia do MAM, em 1980, editando em formato postal junto com o catálogo algumas das imagens premiadas, podem ser identificadas esporadicamente. Alguns fotógrafos fazem o mesmo, como Armando Prado em 1989 ao lançar *São Paulo: 30 cartões postais para colecionar* (Travel Cards Collection). Ainda sobre a cidade, em 1990, acompanhando a exposição homônima é lançada a série *Projeto Preservar São Paulo*, pelo Projeto Cultural São Paulo, com imagens de Fausto Chermont, Luigi Stavale e outros fotógrafos.

170 Na busca de difusão de suas obras fotógrafos utilizaram outros meios muito próximos, como o calendário. Veículo prestigiado na década de 1960, os calendários retornam em grandes produções na década de 1990. Antes disso, porém, Mascaro tem imagens publicadas no calendário *Teatro Municipal de São Paulo: 1989*, lançado pela construtora Método. Fotógrafos adotam o suporte como veículo promocional, a exemplo de Salomon Cytrynoivcz com *Cenografia urbana* (1999), e também como projetos comerciais ou edições associadas a eventos: Monica Zarattini – *Pauliceia 2000: retratos de um centro vivo*, Emidio Luisi – *Ué Paesa* (2002). Luiz Cersósimo é um caso raro, lançando regularmente calendários sobre a cidade a partir de 1997, e, uma série de posters em 2001: *São Paulo art collection.* Explorando esse último segmento, Luiz Marinho edita em 2001 série de cartazes sobre marcos arquitetônicos do centro.
Essa categoria de produto, voltado para a decoração, não tem sido motivo de atenção de estudos críticos, sob qualquer aspecto. No entanto, constitui um elemento chave se considerarmos o aspecto simbólico engajado na ação de compra e nos temas escolhidos, sujeitos sempre a um "recorte" aparentemente estabelecido por um circuito de venda de imagens de forte influência internacional. Integrado ao mesmo universo da *gráfica efêmera* seria possível acrescentar os cartões telefônicos que passaram a ser explorados como veículos para mensagens publicitárias e institucionais. O campo parece em aberto, embora várias instituições como a Biblioteca Nacional tenham fornecido séries de imagens de acervo para difusão institucional. Em 2002, o fotógrafo Jaques Faing tem a série *Radiografias de São Paulo* editada pela Telefônica, apresentando fotos de paisagens urbanas que diversamente do usual nesse suporte exploram efeitos de distorção cromática.

171 Lomo... o quê? *Veja São Paulo*, 21.07.1999, p.27.

172 Sobre o tema, veja o ensaio do autor - *Fotografia e arte pública: uma primeira análise*, publicado em: SPINELLI, João (org.) *Arte pública: apontamentos e reflexões.* São Paulo: UNESP/Instituto de Artes/Núcleo de Pesquisa em Arte Pública/CNPq, 1999.

173 Integrantes da mostra coletiva *Outra Margem*, realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 2003.